

فلسفة الخيال

ونشأة الفنون الجميلة

الأستاذ الدكتور
محمد علي أبو ريار
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤. شن شوتيد - إسكندرية
٤٨٣ - ١٦٢ : ج.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات
العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من
طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين أسهموا
بحق في إخراج هذا المؤلف باقبالهم على
استيعاب هذا اللون الطريف من ألوان
الثقافة المعاصرة .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثامنة

يسعدني أن أتقدم إلى قراء العربية بهذه الطبعة الجديدة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » . وهي طبعة منقحة وأضيفت إليها بحث جديد عن : تصنيف التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية ، وقد استخدمت المنهج البيوي في تطبيقات علي نموذج من هذا التراث وهو الأمثال العامية في مصر .

والأمر الذي لا شك فيه أن الوعي الفني في بلادنا أخذ يتسع في عصر الازدهار العلمي والنهضة الحضارية .. ذلك أن عصور النهضة الكبرى تتميز باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفني .. إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الانارة في عصر مزدهر بدون ثورة فنية تسير موكب التقدم المادي والتطور العقلي .

وبما لا شك فيه أن الشعب العربي يتوقل الآن مصاعده نهضة مشرقة في شتى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة في ميادين المسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون والصحافة وكذلك في شائر أنواع الفنون التشكيلية ، كما في فنون السماع كالموسيقى والغناء ... إلخ .

هذا النشاط الفني الملحوظ جعل المكتبة العربية في جسييس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدماً إلى الأمام . وكتبنا الذي نقدمه اليوم إلى القراء « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التي تعالج الظاهرة

الجمالية ، ويتعرض لمبادئ تطبيقها أى النظم الجميلة على مختلف صورها
بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الابداع الفنى والتذوق الفنى
وارتباطها بمناهج التربية الجمالية ، وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب مقدمة
موجزة عن الفن والحضارة .

ولما كانت التجربة الجمالية اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات
فى التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتفرع علمياً
أغلب للواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة
بالعرض لموقف أفلاطون من فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته
للتالية ، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى لهذه المسألة .

وتابعت دراسة التطور التاريخى للدراسات الجمالية سواء عند المسلمين
والمسيحيين وعند ديكارت وليبنتز وبريجاردن وزليم هوجارت
وادموند بيرك وكانت وشلنج وهيجل وشوبنهاور وماركس ولينين ،
وكذلك ختمنا الفصل الأول بالإشارة إلى مختلف الاتجاهات الأخيرة فى
علم الجمال المعاصر ، وأضفنا فصلاً جديداً فى الطبقات الأخيرة عن علم الجمال
الصناعى ، وكان هذا أولى كتاب عن علم الجمال الصناعى باللغة العربية إلى
صدور هذه الطبعة .

ونطرق البحث فى هذا الكتاب إلى حقيقة التجربة الجمالية - ومضمونها
والتذوق وتربية الذوق الجمالى عند طائفة من الجمالين ، ثم إلى مدارس تعلم
الجمال ومناهجها ، وأخلاقية الجمال حيث انتهى بنا هذا الفصل من الكتاب
إلى الخاتمة موقف جديد هو الموقف الذاتى للوضوح الذى أشرنا إليه نحننا
لأول مرة فى تاريخ هذا العلم . ونحن نسجل هذه الواقعة حتى يدرك

القارئ، مصدر هذه النظرية التي شاعت فيما بعد عند بعض الكتاب وكيف أنها من أبحاث هذا الكتاب .

وعالجنا بعد ذلك موضوع الفن، وعلاقته بأنواع النشاط الإنساني الأخرى ثم تفسير الظواهر الفنية ومشكلة الإبداع الفني والنشأة التاريخية للفن وتعريفات الفنون الجميلة وحظلة الفن بالحياة وبمختلف الفن المختلفة وحظلة الفن بالمجتمع وبالتطور الاجتماعي للفنون الجميلة ، وكذلك تطورها الفلسفي مع الإشارة إلى مذاهب الفن المعاصر . وجاء الفصل الأخير لكي يعالج جماليات الفن الاسلامي بين الدين والمد الحضاري .

هذا بالإضافة إلى ملحقات عن مدرسة النحت اللصبي ومدرسة الفنان سيف وانلى ومختارات من الصور الفنية ... إلخ .

والأمر الذي لا شك فيه أنه سيكون لهذا الكتاب بطبعته الجديدة أثره الكبير بين جموع الشباب المهتمين إلى هذا اللون الجديد من ألوان الثقافة المعاصرة وأن يقبل فريق منهم على الاهتمام به وبطبيقاته الميدانية في مجال الصناعة وفن الحداثة وفن تخطيط المدن والعمران ... إلخ . وذلك بقصد رصد الكم الإعجابي للمتذوقين بالنسبة لكل ظاهرة من ظواهر المدرك الجمالي حتى يكون هذا المؤشر دلالة على توجيه الانتاج إلى الوجهة الأكثر قبولاً عند المستهلكين أي المتذوقين .

وانتهز هذه الفرصة لكي أعلن هنا أن أي كتاب إنما وضع لاستفادة القراء ولهذا فاني أفتح هذا الكتاب على مصراعيه لفائدة الباحثين على أن يكونوا أماناً في تسجيل ما ينقلون والإشارة إليه وإلى موضعه من هذا الكتاب .

واني لأسف أن أذكر هذا الترجية هنا لأن طائفة من الباحثين في
العلم العربي قد درجت على نقل صفحات مطولة وفصول بأكملها من هذا
الكتاب دون أن تشير إليه مما يعد إنكاراً لما أسدى إليهم من جميل الصنع
وجهد لما بذل في هذا السفر من عمل وجهد طوال أكثر من عشرين عاماً :
وقد تكرر هذا في غير هذا الكتاب من مؤلفاتنا الأخرى

وأختم كلمتي هذه أن أوجه الشكر إلى تلميذنا : بالديكتوراه
السيد / عادل آل خاوي لما أبداه من جهد مشكور نحو تصحيح
تجارب هذا الكتاب وإنجاز قمارسه .

والله يهدينا ويلمننا جميعاً التوفيق والصواب

المؤلف

للمعمورة في غرة رمضان ١٤٠٩ هـ

د. محمد علي أبو زيد

أبريل ١٩٨٩ م

مقدمة عامة

الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا نمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة ، وتصنع مجداً ، وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد ، والفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الجديد هي الثورة بفهمومها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي تملأ الجو والعربي بدخان المصانع ، وتزحم الوطن بالإنسان العربي الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل . وإلى التقدم في شاكله الميادين . فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم إنطلاقه ويكتل طاقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً الخ ...

لهذا فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناء فيخفف منه غناء الجهد في العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهمز به كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب ، وأسوة المحروب ، ويسكن إليه وثناً أو ضرورة يتاجى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهواً أو لعباً عابثاً - كما توهم بعض المفكرين - ولكنه منجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ

الحياة ، وسر تفننهما . ألا ترى الآتى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجميل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقري أليست تحمل هى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوانية فتتشأ الجماعات وتزدهر الخضبات حول أنهار وقراة وبحيرات يتغصن لجينها فى خبوة وانتشاء حينما يستجيب لداعى النسمات العائرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شئيت من البشر الكادحين .

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيفترق مع الغاية القمصوى التى يستهدفها الإنسان فى حياته ، إلا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يمس ويلبنا نواجدها ، ويجعلنا نقرب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قريئاً للقبطة وتحقيق السعادة لبني البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرقا بديب الحياة وتدوهمها وخمبب برأئها فتكسر النطاق الرتيب الذى نعصج ونمسي تحت وطأته يستعبدن لآلة والمجلة الإنتاج .

وقد أراذ أصحاب مذهب المنفعة أن يستعبدوا كل نشاط لا يؤدى إلى تقع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرهم .

ومما تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتمم بالسطحية وقصر النظر ، إلا

أننا نسأل أصحابه . وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن
التفلسف ويتوقفوا عن الإبداع الفني ؟

إن صناعات تاريخ الإنسانية الطويل كقيلة بالرد القاطع على هذا
التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفلسف في أى فترة من فترات التاريخ حتى
خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف دور الإحساس
المرهف من البشر عن استلهاهم الطبيعة والحياة ، فأنجوا منه نارائعه حتى فى
عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخائفة .

وإذن فالنفس مطلب ضرورى للإنسان ، يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له
منفعة عاجلة ، أم عجز عن أن يحلبها له ، وهو كالمعرفة الخالصة ، يطأها الكائن
العاقل لذاتها تحذوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فغاية الفن
هى استبطان الشعور الحى وتجسيمة ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب
من التماس الوجدانى والتماهى مع المصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فإن
الفنان على العكس منه ، يحمل ذاته نقطة الانطلاق ، فالإبداع الفنى ينبع من ذات
الفنان ليحتك بعدها بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى
تماهيا مع ذاته . وإذن فبدنا تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن
تعبيراً ذاتياً . وأيضاً بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجياً نجد الصورة
الفنية وقد اندثقت فى كاية وشمول من خلال نفسية الفنان

ويجب ألا ينسى دور الفنان فى عملية الخلق ، الأمانة العظمى التى

يرتبطها الشعور الحيوى « للمتذوق » وليست هذه الدراسة التى تقدمها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فإن المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين قلة تالفة فى بيدها الحياة يتلفها القدر فى طريق اليأس والضياع فتضى مغلفة الإحساس ، مغطاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء حقاً ، دون أن تستشعر بديب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالمتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقته حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل المتذوق خافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفنى بوتقة تنضج فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتملق بقوانينها .

وإذا كان الفن موهبة خلقة فانه كذلك صنعة وتقاليدها يحفظها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس محتم ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصلية فى عملية العقل والإعداد ؛ وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون . وأنشأوا هديداً من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية وإكتمال الوعي الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم المهنة الفنية .

كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعي رفيع .

ونتمت أمر يدعو إلى الدهشة ، وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد تليق إلا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع انصرافها الوثيق بفروع الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فأننا نأمل أن يكون مدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعي الفني بين المواطنين ، والإهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل العصور .
والله الموفق سواء السبيل ...

محمد علي أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة اقيم بصفة عامة بتعين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال . أى لتاريخ تلك الدراسة التي تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتتم بالنسق الفنية والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخي لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فإنه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التي تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال في العصر الحديث .

وليس من شك في أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاهد بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذي أصدرناه ، فسرى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها

ورعايتها إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة ، بل
إننا لنجد ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية
والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب
وحضاراتها : واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعدّ إقراراً بالقيمة
من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن إهتمام اليونانيين بتقديس الجمال لم يبدأ فقط
بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني .
كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتحليلها بأراء مما كانت تموج
به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ — أفلاطون

ولهذا وجه الباحثون إهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول
فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام للجمال
مثلاً هو الجمال بالذات ، ذلك الذي يحتضنه المانع في خلقه لموجودات
العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولاً
بإكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية ، وفي الأفراد ، ولكنه أخذ
يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الأفراد
جميعاً ، وهكذا إلى أن توصل إلى إكتشاف مصدر الجمال المحسوس في
مثال الجمال بالذات ، في العالم للعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال
المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكلم

أفلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية : والمحاوراة الأولى هي أيون ION^(١) ثم محاوراة هيبياس الأكبر ، كما تكلم أيضا عن هذا الموضوع في محاورات أخرى . فأشار إليه في محاوراة المأدبة^(٢) وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات يتطابق على الخير بالذات . شمس العالم المعقول كما تقول الجمهوريه أيضا التي يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة في هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكثير الآلهة زيوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسمين الأسطورة The Muses وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فله شعرية وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا^(٣) .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات ولعل هذا الاحتفال الديني بربات الفنون في مدرسة أفلاطون — والذي كان يجري

(١) ترجم هذه المحاوراة المرحوم الدكتور صفير خفساجة . والدكتورة سمير القلماري .

(٢) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ ح .

(٣) راجع المؤلف كتاب تاريخ الفكر الفلسفي الجزء الأول -

سنويا — قد ظل محترما في المدرسة إلى عهد جستنيان في أوائل القرن السادس الميلادي (إذ أن جستنيان قد أغاق مدارس الفلاسفة الوثنية في أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورانية القديمة وطاوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وطبعاً كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وهي الفترة التي تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من الجبال الرائع وتنشئ فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مراعات الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحاً بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورانية في أيامها .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بإسان أفلاطون في محاولة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعاً قائلاً : « هناك تحت أقدام سقراط حيثما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقراق ، وينبت عشب أخضر جميل تهبط عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها في هدوء وصفاء ، ويتغصن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وادفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه راحة المساء . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجه المدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظواهرات الجبال في الطبيعة وفي الفن .

ومما يكن من شيء فأننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجبلية أو للفن قبل أفلاطون . وحلاصة رأيه كما قلنا . هو أن

الفن مصدره إلهام صادر من ربّات الفنون . ولكن ربّات الفنون هذه ليست
إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا
الإلهام من الناحية الفلسفية في «الجمال بالذات» ، فربّات الفنون الأسطوريات
من رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو
المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تترجم في عالم
وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأننا الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته
في مثال الجمال بالذات ، وقيّمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة
وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر
موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن
أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المتألبين . هؤلاء
الذين يزّون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنبع للاثر الفني
تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن
نأخذ أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين
يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس
موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو ممعة الجمال التي تؤنس مفهوم
الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول
هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين
وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تنسم بالذاتية لأن الجمال
الحسي ينمدر عن مثل أعلى في العالم المعقول بما أوزن نطاق عالمنا
المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية (١) - مع احترامه للآراء - فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم العقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فإن الفن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن تجعل منه موضوعاً لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأخط الغرائز ويحبسونها إلى قفوس الناس ، فإذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا العساد والزفة في نفوس المواطنين ، ويحذو أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء - بما يسوقونه من مديح وفاق للثراء والحكام للحصول على المزيد من العطاء - يشيرون بحسد النعماء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الثروة والإسراع في اكتناز الأموال لكي يصحبوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حبا فيهما ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة وبقل تهويد الصناعة والأعمال فيفسد المدينة وتنهار ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء .

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالاتهم واجتماعهم من التفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٢٨٧ إلى ٣٩٨ ب - وراجع كذلك هذا الكتاب في نفس الموضع ومن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ح

فيعين إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها موجهاً إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشء إلى الفضيلة رحب الخير والعلم

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى عاملين :

١ — أن الفن مادام يقاد للطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجابة والإنسان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا فأننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثاً لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضى الطاعة العمياء من الرؤوس للرئيس ، ولهذا فإن أفلاطون كان لا يريد أن يتدخل عوامل الإثارة والتعبير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجيته المعارم في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظام وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فإن هذا الموقف الأفلاطوني إزاء الفن لم يظهر في الجمهورية أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فإن موقفة فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربطها بأوضاعنا بين الظواهر الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكانه

يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول ، وكأن النفس هي التي تطايرها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عمالية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يعجه بمنه ويشخص بصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى ، موضوعي وعمودج ثابت متكامل معقول يشارك فيه كثرة المحسوسات ، ومن هنا يمكن أن نسمي موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي . ولا شك أن ثمة تعارضا بين هاتينائج موقف أفلاطون من الفن في محاورته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١) .

(١) فَيبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أباقن الموقنين : المؤيد أو المعارض للفن .

في محاوره فيدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس ، وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية وراقية .

وفي القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم

٢ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر. وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض في هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع في الخطابة وكذلك للاستلزام رصوته وصحة وأشكاله الجمالية. ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعاً للاستلزام والسياسة.

ولفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة: فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها^(١)، وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الخشن للأشياء كما تبدو له في الواقع أي — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للبرقيات، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية، أي لواقعها الذي تنبض به داخلها، فيقدم الفن لنا نماذج ونُصُوراً Types مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة. فإذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً فأننا نجد أنه يرتفع عن المعاني المحسوسة الملموسة المبتذلة، فلا يعصف بالأمور كما تجرى في واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصيح هذه المعاني القريبه التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلي والفني، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إثارة في

== الجماعة الانسانية والمحافظة على كيانها. والفنون قد تستخدم استخداماً

حسناً أو مشيناً — القوانين ص ٦٤١ - ٦٦٠

(١) كتاب السماع الطبيعي ج ٢ ف ٧ ص ١.

الفلسفة من التاريخ (١) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أموراً أربعة :

١ - التسلية أو الترفيه :

٢ - التربية الأخلاقية .

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ - التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المحرمة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فإن التطهر يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق بهذا التطهر نتيجة للتذوق الفني الجمالي فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهر إلى الطلب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فإنها ترجع إلى آراء پروتاغوراس السفسطائي فيما قاله حول الإيماء الخطابي : وعلى أية حال فإن موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فإن أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكي الطبيعة ، ولكن بصفة فرقا شاسعا بين الموقنين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقنين وينقلها كما هي — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

و هو بهذا بصور المحسوس كما يتراعى له ، إلا أن أفلاطون يتسكك ،
الجدهورية عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا كل
الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى
المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقف
أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فأننا نرى فيه اتجاهًا إلى
الواقع وأيضًا إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أراخاكمة هنا لا تعصفه ،
تمامًا بالصور الواقعية وهي ليست المثل الأفلاطونية بل هي نماذج واقعية
يحاكياها الفنان دون أن تدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلًا جوهريًا
يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي . كما هو الحال عند
أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني
في نطاق الواقع فكان ثمة تدخلًا لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة
أقرب إلى الكمال العقلي . ومن ثم فإذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمي موقف
أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فأننا يمكن أن نسمي موقف أرسطو
بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصره
فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن أن
نطاق الواقع أيضًا ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فأننا نحسن بأنه
يمكن أن تكون للفنان فاعلية في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية
بتدخل الفنان الشخصي ، إذ هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طرق
خلافه الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها
من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتهما فانما تحدد لها مكانًا

في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فإنه يحاول ، تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ، واسكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل اندكاسة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل وبيان خصائصه والإشادة إلى حقيقة ، وجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فيجب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد في عدة أماكن المختلفة في مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق السبع ماخبة » وكتاب « السماع الطبيعي » وكذلك في كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتغيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها . وتخل الخلل على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى وتحت زمامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا ارتباطا بالقيم الدينية لا يستطيع أن يتحيز عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ واكن
نجيب على هذا التساؤل بتعين علينا أن نميز بين موقفين : الموقف الأول ،
وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصير عن أصول الدين ومسلّماته . أما
الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها
المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع
أم مبتعدن عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولاسيما فى عصور الإزدهار الحضارى
قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها وكتبوا كتب السيرة والأدب والتاريخ
مليئة بعديد من المواقف التى تنم عن استحسان أو تقدير بصورية من الصور
للاعمال الفنية من غناء ورقص وشعر إلخ وكان النظا إلى هذه الفنون
من ناحية استئثارها للحواس فحسب أى أن تقه به الجمال كان تستند إلى
التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون ،
وذلك عدا الشعر والنثر ، فالن الشعرى كان له عند المسلمين للمقام الأول
بين هذه الفنون جميعا . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى
الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب . (أى من ناحية موسيقى الشعر
الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة اكبر بالمضمون الشعرى . وكان الحكم
على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا
أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك المحسوس فحسب

بل كانت ترتبط الافة بما هو جميل ، بادراك ذهني يكشف عن جمال
المضمون ومدى عذريته وأصالة تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع
والتحريم لبعض الفنون كما رأينا ذلك عظاما توجهوا بالإعساش بالجهل بمتعة
المسلسل إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد سخط إتيانها إلى بعض
البلاد الإسلامية في المشرق ، وتخص منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال
الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ،
ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يمكن وراء هذا التحريم هو مخافة
رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان ، فجاء المنع حتى
لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في
الجاهلية عن أصنامهم ، وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما
بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يدعوا في الفن النحت
فتعددت عنهم وتحدثت ذنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء
بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص
والحيوانات ، فقد كان المنع تأثرا على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ
عن هذا سوى العرس الذين لم يأبهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقا
مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا

هذا الميدان وخصوصاً فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت ، أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذ أن موقف المسلمين أنفسهم من الإهتمام بالفنون وبالأثار الجميلة وتقديرهم للجمال في جميع صورته وكثرتهم بالمظاهر العنسية للجمال سواء على طريق البصر أو السمع .

فإذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتخريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه فاحية من فواحش الجمال ، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وإن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بهظمة الله وجلاله . ولكن أرتباك هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجلي إلى الاشتباه هو الذي يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتبرة وابطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بمقدور موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن المعتبرة بأبحاث تفصيلية

(١) راجع كتاب التصوير الاسلامي ومدارسه د. محمد جمال حمزة .

بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على
التطابق التام بين العقل والنقل ، بل وتأكيد زيادة العقل على النقل في
كثير من المواضع .

ولعلنا ندلمس موقفا مفسرا للجمال عند نه رضى التصوف الذين يتكلمون
عن السماع الصوفى . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامزة الغزالي
في كتاب إحياء علوم الدين (١) فيبعد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين
أن السماع يثير حالة في القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدي إلى تحريك
الأطراف بحركات غير مرزونة تسمى «الاضطراب» أو بحركات مرزونة تسمى
التصفيق والرقص ، نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة
إدراك ، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمسة ، وأما القوى الباطنة
فمنها قوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا
استحق الموضوع هذا الشعور باللذة . والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك
لما في الموضوع من جمال ، فتميل إليه ونحبه ونلذذ به . ويقول الغزالي (٢)
« واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب
الجمال . ولكن الجمال إن كان يتناسب الخلقة ، صفاء اللون أدرك بحاسة
البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات
والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وافتاضها عليهم على الدوام إلى غير
ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . وانظر الحاشية ، قد استعار

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثاني ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

أيضا يقال : إن فلانا حسن وجميل ولا نراد مدح رتبة . وإنما يعنى به أنه جميل
الخلق مخلوق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بها الصفات الباطنة
المحسنان لما كما تحب الصورة الظاهرة ... ويستلزم الغزالي فيؤكد أنه
لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وحر حسنة من حسنات الله وأثر
من آثار كرمه وغرفته من بحر جوده سواء أدرك هذا البهال بالمقول أو
بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الامكان ولا في الوجود .

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال ونفسه ، فهو أولا
قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكانت الخلالات الجزئية سواء
كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من
آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أنلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بجمال
الجمال بالذات .

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك
بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت
بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي
التي تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي
الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات . وأيضا نجده يميز بين القلب
والعقل . وفي نظره أن المعنويات تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مرجعها
جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التي
يستشعرها الوجدان وعلى هذا الأساس نستطيع تيمـوزاً أن تقسم موقف
الغزالي في نظراته إلى التذوق الجمالي بأنه يشهد إلى ظواهر جمالية ثلاث ،
حسية ووجدانية وعقلية .

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام في هذا المجال ، فإنه كما يقول الغزالي
وكما سبق أن أشرنا إليه لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يعاينها
من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذي تتعلق به ظاهرة الجمال
ومدى ارتباطه بالحلال والحرام في نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فلما انتقلنا إلى المسيحية نجد تمجيدها لا تحريها وترحيبها لا منعها ؛ فقد
ظهرت في هذه الفترة ورائع الفن العالمي خصوصا في عصر النهضة الإيطالية ،
وتمن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التي تصور
للكنافح الدينية . كذلك إظهار البراعة في صنع قطع الزجاج الملون التي
تركب في نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التي تراها ترتبط بالدين
وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات
الموسيقية التي كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية في
الكنائس .

فلسفة الجمال في العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، ذننا نلاح موضوع سيطرة التمرة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعني العودة إلى الاتجاه الموضوعي بصدد « الجمال » والذي كان - لبدأ عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جليل على غرار تصورنا لما هو حق ١٩

لقد خيّل بالفعل إلى بعض مؤرخي المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يثنى مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى الذى - كما سنرى - إنما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالاً لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطالعه تحولاً أساسياً فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتملت معالم هذا التطور عند « كانت » وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالوثنى مثلاً

تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للتقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمقياس مطابق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً وذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - في هذا المجال - استنادنا إلى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والواجد الفردية .

ولقد أشار مونتني قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ، وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمايت الجمال عند الزنوج غير ما عند الهند أو الصينيين أو الأوربيين .

ج - فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته فتتلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية

(١) راجع البحث القيم الذي أخرجه الدكتور عثمان أمين في مجلة كلية الآداب / جامعة القاهرة في الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ - ٥٦ عن نظرية الجمال في فلسفة ديكارت ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالي .

وبين المعجزتين استعمالها ، والوضوح الذي يحقق هذا الإنزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم . فان ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية الغريبة التي لا يشار إليها في حس في حسنها ، وهو من ناحية أخرى يعتبر ضرورة أن لا يستعمل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي ، فمن ثم تغيرت إذ أصبحت من اللذة الشخصية ذات طابع فسيولوجي بحيث .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية . فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالمتعة والارتياح من جانب الحس والعقل معاً . ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس ويوافق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للعاطف والترابط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالاً في تقويم الجمال ، فان صوت شخص قد يب إلىنا - وإن كان هلي جمل - محدود من الجمال - خلق بأن يثير في نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

في الخلاصة إن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :-

١ - مرحلة الحس .

٢ - ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورهما بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هي التي تداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجيل » يرجع إذن إلى عالمين : وقت ، واحد ، عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . وتط هذا الموقف نظرية ديكارت في العلاقات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد انفس بالبدن ،

فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذى يشارك فيه العالمان الحسى والعقلي معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما نرى من معظم مؤرخى فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك بدهية جمالية كما هو الحال فى ادراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن الجميل لم يبلغ بعد إلى مهابة العقل ، ومن ثم فإنه يستتبع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالى خاضعاً لحصيلة إعجاب المتدربين مما يبنى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبته المطلقة .

ليبنز Leibniz ١٦٤٦ / ١٧١٦ م.

اتخذ ليبنز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمة لا تحصى منها للفلسفة الجمالية عند كل من بوجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظارتنا إلى الجمال متفرعة من تملينا بوجود انسجام أزلى بين المونادات الروحية المتميزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوية الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التى تتمثل فى أنوار متميزة شديدة الإشراق، تزداد وضوحاً وجلالاً كلما معنا فى كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نظر ليبنز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية . كما تصور الآليون الذين يطابقون بين الجهاد واللكائن الحى . بل هو فى نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التى تؤلف كل واحد

في انسجام تام ، فليبتز لا يفرق بين الملمى وغير الملمى من حيث النوع ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحياة مع اختلاف في الدرجة فحسب .

وعلى هذا فأننا نرى كيف يعتمد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية النفسية في تفسير الجمال وتعق في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه الروحي ويمد ي تميز المونادات وكذلك يكشفه عن فكترة اللاشعور أو ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على (يوجارتن) منشى علم الجمال الحقيقي ، أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ ليبنتز يدعى الابن اندريه الذي كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً في علم الجمال .

٣ - يوجارتن (١) ١٧٧٤ - ١٧٦٢ م

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما في رسالته عن

(١) يوجارتن فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤ وتلميذ على كريستيان وولف في جامعة هال Halle ، وتأثر في مطلع حياته بفلسفة ليبنتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة في جامعة هال ثم جامعة فرنكفورت الى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذي كان مما نوبل كانت يعرض له بالشرح والتعليق في محاضراته . ثم كتاب =

«الرسيقى» ، فإن محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه . قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية . وكان بوجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ «استطيقا» Aesthetics ، للدلالة على هذا العلم ، وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني ومكوناته ، محاولاً بذلك أن يضع منطقاً للحاء الشعور كالمنطق العنصري الأرسطي بالنسبة للفكر ، ويعد بوجارتن من صغار الديكارتيين إذ كان يتسمى إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملحوظ في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدنا عند كريستيان وولف Christian Wolff الذي أشار إلى قوى عقلية وقوى دنيوية للمعرفة واجعل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا ، أما الإدراك الحسي فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بتقييم الإدراك الحسي الإنساني .

٤ - وليم هوجارت William Hoggarth ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدماً ملحوظاً في القارة - وفي ألمانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبوجارتن ، فإننا نلاحظ أيضاً في انجلترا ظهور ريتشارد فلسفي جمالي معاصر لتلك الحركة في ألمانيا ، فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال على يد كل من هيرزم ولوك وهوجارت وهانشون وآدموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل في

«الاستطيقا» Aesthetica وهو في مجلدين ، عرض فيهما نظريته الخاصة بالجمال ، حيث جعل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلاً .

ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشرر الخاص بالجمال وبين المنفعة ، وقد استفاد كانت كثير آراء هذه المدرسة .

و قد أصدر وايم هوجارت^(١) كتابه عن تحايل الجمال Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدخلة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفاً وتحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste ،

وهو يسعمرض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئاً بالجمال أو بالقيبح أو بالرشاقة وذلك باقاياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه بشكل الخطوط التي تتألف منها الأشياء واختلاف تلويناتها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولاً هي التي تمدنا بنماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبعض الآخر ، أو الاستعداد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنتجات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي نقيس به

(١) بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل على النماذج ماثمة ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة الباصرة للأشياء وللمظاهر ثم يحتجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدرا للعمل الفني .

والجمال ، وهى الأصل الذى يجب أن تغداهى به سائر الأعمال الفنية ،
وبينه هجارت إلى خطأ النظرة المنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة
وبتقوم ، الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة . وهى المصدر
الحق للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قيمة قد يستدرجنا
فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال . فيتمين علينا أن نتجسه أولاً إلى
العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، ونرى الأشياء عن طريق إدراكنا الجمى
وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة
ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء
بحيث تكامل نظرنا إليها من الخارج مع نظرنا النافذة إلى مسأكرها الباطنة ،
بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن بما الذى
يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هنالك مجموعة من عوامل مؤثرة تسبب حوز عليها الطبيعة
وتكون مقبداً لأجسامنا بالجمال . ونشير هجارت بالفعل إلى عجمة
عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها
وحده ، أساساً مقبولا لا يعتمد على الجمالى

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناوب ،
والتنوع ، والأطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضيخامة :

١ - التناوب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناوب فى الموجودات

الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء -
لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها
بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلاً مشتقاً
من فن العمارة ، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى
فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كأنوافذ
والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

٢ - التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة ، والتنوع ضد
المائلة التى نشعرنا بالملل والموت ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر
والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن
هذا النوع لا يبعد نوعاً من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع
لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما يتطوى على سمة التدرج
تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ - الأطراد :

وهو عامل سلبى . ومن ثم لا يجب أن تلجأ إلى إطراد الخطوط ،
والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا
إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق سمة الجمال - بدرجة أكبر بالشئ
المتحرك .

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمتريه وأن يلجأ إلى التباين ،
للتخلص من الأطراد .

٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتتوحد شكل الهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم عليه بالجمال . والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأناناس يتعصفان بهاتين المقتين أي بالبساطة والتنوع .

٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الباطنية الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ الواقع أن حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نبحث ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا على صعاب واجتازنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حادة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محبة وهو وترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة

وليس تعقد الأشكال في نظر هرجاءت سوى خاصية كامنة في المخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من سحره ذلك ، ولهذا نحن نسلم هذه المخطوط أو الأشكال بالجمال .

وتمتتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل : إلى تفضيله الخطوط الانسيابية - أى الشعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة - على الخطوط المستقيمة ، وهذه هى الفكرة الأساسية التى أقام عليها موقفه الجمالى ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنه إذا زاد عن حد القصد انقلب إلى شئ منفر للعين باعث إلى النفور وعدم الارتياح ، ومن ثم فإنه يتعين استخدام هذا العامل فى شئ من القصد والإعتدال .

٦ — الضخامة

وللضخامة تأثيرها الذى لا يحمد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فإننا نشعر إزاءها بالروعة وينوع من الرهبة ونسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون بالذمة . وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارعة وممايلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف صفة الوار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على صفة الجمال فى الشئ البالى الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .



هذه إذن هى العرامل التى يجب توافرها فى الأثر العلى أو فى الطبيعة لكى نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء . ولكن هوجارت يضع عامل

تناسب، والتنوع في مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والبساطة، فهما عاملان مساعدان ؛ بينما يضفي التعقيد مسحة الرشاقة على الشيء الجميل ، كما تضفي الضخامة عليه سمة الوار . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت - على وجه العموم - أن نسبة الاستقامة في الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاعفت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقته .

وينتهي هوجارت من تحليله للخطوط ، إلى أن أندر الخطوط رشاقة أي : أكثرها جمالا هو الخط الانسيابي المتعرج *The Serpentine line of Beauty* كما سبق أن ذكرنا .

• - آدموند بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ *Edmund Burke* .

كان آدموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك مثل معظم مفكري القرن الثامن عشر ، ولخصه لكان أساس التذوق - جملة هو : الحسن ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ؛ وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال ، إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فإن الخلاف في الرأي بين الناس حول مسائل الذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة

ولو أمكننا عزل الذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه
لوجدنا اتفاقاً تاماً بين الناس حول مسائل الذوق ، مما يساعد على الكشف
عن مبادئ محددة للذوق الجمالي .

— ويمكن هدف بترك أن يصل إلى ضيافة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين
ثيوتن وتكون على شاكلة من حيث الصحة والأناطياق على ظهورها
الطبيعة وقد جاء موقفه بهذا معارضاً لموقف ديفيد هيوم الذي وإن كان
يحين بدياً مثل بريك إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للذوق .
ويقسم بريك موضوعات الذوق إلى نوعين .

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .

والأول نشعر في خببرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعّرنا بالسرور ،
ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء
وغرائر الاجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحاً في مواقف
الخطر والخوف والرغبة . فإن الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال
من حيث أنه يشعّرنا بالذهول والتورجس ومن ثم فإن كل ما يعرض لأدراكنا
من صووم مثيرة للخوف تسمى « رائعة » . ومن خصائص الموضوع
الرائع أنه تبدو عليه منحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في قوسنا
ونشعرنا بالضياع في غمارة لأنه يفرض ذاته علينا كما لا تمتناه لاستطيع
الامساك به أو الاحاطة بكل جوانبه ، أو تكفيضه لأحدود أو ظلمة
غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرعاية والضمامة
ودقة التكوين والنفخامة والسموح والعظمة ، وجملة ألوانه ، وذلك لأنه في

فن العارة نجد خفوت الألوان والضياء مع احباً لسمة الجلال ، وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجميل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ، هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الميل أو الحب مداراً لها . والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناشب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لا صلة له بالتأثر الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأمرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فإن اكتمال الجسم ولياقته لا مدخل لها في صحة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلاً مادام يؤدي وظيفته على خير وجه ، له صفنا القرد بالجمال . فيجب من ثم التفرق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب ، الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حقاً ، ولو كنا نفضيها . وإذن فالتناسب واللياقة وليداً المصادفة البهجة ولا صلة لها بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة . أو كنا نجعل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد تعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نقاثر به ، ومن ثم فليس شرطاً أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك انفضائل فانه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض لموقف الافلاطوني الذي سيقف الإشارة إليه .

لما هي إذن خصائص الجمال ؟

يرى بريك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : —
الضالة والركة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم انصالي هذه الأجزاء .

بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطئاً ، والالوان المأدبة أى الفوانج هى أقرب إلى سمسة الجمال من غيرها من الالوان القائمة ، ومن ناحية الاضواء نجد أن الضوئ الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الاضواء المأدبة أو الخشنة أو المتخشمة أو الغليظة . ومن ناحية الملابس واللبس عند يرك - أهم حواس إدراك الجمال - نجد أن الاجسام المصقيلة أقرب إلى الجمال من الاجسام الخشنة الملبسة .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند يرك هى نفس خصائص الجمال معضاًفا إليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون فيه أجزاء متضاربة متألفة أو غير منسجمة ، والذى تنسجم له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تناقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن يرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فيرى أن « الرائع » هو ما يميز بالفضخامة أما « الجليل » فهو الشئ الفضيل الناعم المصقول ذو البريق المادى .

وبينما نجد الانتقال حاداً وفجائياً بين أجزاء الشئ الرائع نجد أنه على العكس من ذلك بين أجزاء الشئ الجليل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجاً . والشئ الرائع قائم اللون وخفيف ، والجميل هادى زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويعت على السرور .

وقد تتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجليل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر قارقه بالخوف وقارة أخرى بالمعطف

والحب . هذا وقد عرض بيرك لهذه الآراء من خصائص الرائع والجميل
في كتابه الذي صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

« A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas
of the Sublime and Beautiful »

٦- كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Immanuel Kant

لقد استخدمت كانت لفظ « استيقا » Aesthetic في كتابه « نقد العقل
الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور
والحس ، ويقصد بهذا صفتي الزمان والمكان ، لكنه عادة يستعمل هذا اللفظ
استعمالاً معيناً في كتابه « نقد الحكم » ، ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية
التي تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية في الجمال والجلال (٢) بحث في ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلاح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال »
أو فلسفة الجمال ، وانصبت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للأنتاج
الفني ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبداع
الفني وكذلك عن المثل العليا التي ينشدها الفنان ، وهي أيضاً دراسة لطبيعة
وإنشاء أصول النقد الفني وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت في استعراضه لموقفه الجمالي في كتاب « نقد الحكم »
فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين الدارين الحسي والعقلي ، أي هو خلقه
اتصال بين العقل النظري والعقل العملي ، أو بين العلم والأخلاق . وبينما
نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة
نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أشرنا .

ولهذا فإن إدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تنبدي في الشيء سمة الجمال التي ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في تبرى كل منهما وابتناءه من أشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضبط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث في نفوسنا السرور والإثراء والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقييد بتحقيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فإن الحكم الجمالي عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في النفس أو في الذات ، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الانساق بين قوى النفس وملكانها فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكنيته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعي يصدق عند كل شخص ، وفي كل زمان ومكان .

والشيء الجميل إنما يترأى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود ، أي في صورة متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرك إلى مجال اللا متناهي فيولد في نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جميل » .

وبينما يتو اجد ما هو « جميل » في الطبيعة ، فإن ما هو « جليـل » لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا ، لأنها تعبر

عن الانسجام أو الانساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا
واعجابنا بالشئ الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال اللامتناهى فإن
اعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والعظم.

٧ - شلينج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلينج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع
المدرسة الكانطية، ولكنه لم يترسم خطايم فى مثاليته الجمالية ذات الشعب
الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن توجه إليهم انتقاداً شديداً
متها إياهم بعدم إلزام الروح العالمية فى معالجتهم لهذا الموضوع.

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً على الفلسفة وليس آلهة لها، بل هو
فى حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول. فلقد انبثقت الأعمال الفلسفية
المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداع الفنانين. ولا شك أن الإلياذة
والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلينج.

ولا بد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر
فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه.

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما عن اللانهاى
وعن المطلق الترانستندالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية
الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى، إلا أنه بينما يمثل القلب
المطلق فى نموذج أر مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة،
نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف لتمثل هذا النموذج
فى انعكاسه على الفكر وفى ترابطه مع غيره من العناصر.

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على

أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شائع يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى . وكذلك الفن . من أن يصدر عن ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظهر علم الجمال عنده بشهرة وأعجاب لا يئيل لها . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع وتنضبط دراسة الجمال على الفن كمدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن فلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن ياتى المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية . وإذن فالن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو

صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثالها . وبالقدر الذى تنفياوت فيه مبرونة . ومطبوعة المادة تقرب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القموى ، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك في إيضاح كل ما يقع في نطاق الزوح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا . وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى من طريق الوسيط الحسى وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى . في الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يعتذر أن نلجس حقيقة الجمال في أدنى صوره الطبيعية الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال في الوجودات الطبيعية ذات النظم المرغوبة مثل الشمس والكواكب . وامل الجمال يبدو أكثر وضوحاً في النبات ، ففي النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والشكل ، الأمر الذى يعدم وجوده في الجمادات . وكما أرتقينا درجة في سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم الحيوان فالإنسان ، فكذلك بدأ الجمال أى المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجد في العالم المحيط به ؛ لأن التعبير عن الجمال يحسم بتساميه من الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة — كما يرى أملاطون — بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو في اعترافه بأن الفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية.
فهو ينقى العواطف بواسطة الملأت ويظهرها .

على أن الفنان لا يستمد من عملة الفن أن يكره ذات غاية تقنية ، كأن
يستخدم الفن كآداة للتعليم أو للوعظ الدينى ، أو كمن يحقق ثروة أو مجدا
أو شهرة أو فى سبيل الحفاوة بتقدير عاية الفؤم أو الفوز بمراتب الشرف
والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الالتزام الفنى الخالص بمقدار ما يكشفه لنا
الفنان من الحقيقة الجالية ، فى الضرورة الحسية التى يدعها وفى تنطوى على
قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة القريبة للعمل
الفنى ويجدره إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل البنون إلى نوعين : الفن الموضوعى كالعارة واليحيى
والصوير ، والفن الذاتى : كالموسيقى والشعر . وفى العارة نجد التمايز بين
الفكرة وصورتها لغظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العارة بأنها فن
رمزى يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالهرم والمعبد
والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز
إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض فالعارة تترجم عن القوة الرابضة واللاتمائية
الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونضاتها ، بينما نجو فى النحت
تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما ، على اعتبار أنه ضرب من ضروب
التعبير ، يمثلى فى تفخ روح فى مادة غليظة كالحجر والرخام والطين
والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تتبدى لنا
فى مجال الحياة والحركة وفى عتوانها الباطنى ، بينما يستخدم فن التصوير

مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالصدق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة ، أما في الموسيقى فانبياغ الفن الذاتي من حيث أنها تترجم أفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، في ذلك وليكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحمل تأويلات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال لأثر الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطالع للفكر ، فيبنى ويبحث ويصور ويعنى ويرى ، فهو مجمع للفنون ، وهو من ثم الفن الكامل ، وكان الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغامق الشعري محدود ناقص إذ يتناول العالم بغير المنظور أى النفس الإنسانية بينما يعد الشعر الدرامي (المأسوي) أكثر أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتمدناً ...

ولكل عمل فني جانبان : المضمون الروحي ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفي أعمال الفن الرمزي (١) يطفى التجسيم

(١) يفسر هيجل تنافح العصور العنيفة تبعاً لفكرته عن التطور الزمني . فيقسم الفن إلى ثلاثة أنماط (الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانطيق) ظهرت في ثلاثة عصور (العصر الشرقي القديم — العصر الاغريقي — العصر الحديث)

١ — الفن الرمزي : ويمثل في الفن الشرقي القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويطلب استخدام أساليب التأويل ، ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فإنه يغالب على أعماله الطابع الروحى ،
ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الزهن الإنسانى عاجزاً عن
التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهدأ أن يترجم عنه عن
طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق
الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على
إشارات مبشرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقاً عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه
صورة للفن كما ينبغي أن يكون — فإننا نجد توازناً منسجماً بين المضمون
والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال
فى فن التمثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية
ودروماتيقية ثانوية .

٢ — الفن الكلاسيكى : ويشتمل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق
الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يتم بإبراز الحقيقة الجمالية
فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ — الفن الرومانطيقى : ويتمثل فى الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم
المنظور إلى العالم المعقول ليحبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك
من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منها إلى الفلسفة ، وهى
جميعاً تعبر عن روح لامتناهى أى من المطلق ولكن بينما نجد الفن والدين وليداً
العاطفة والخيالة ، نجد الفلسفة تحقق عقلياً ما يرمزان إليه . إذ الفلسفة
تحوّل الصور الفنية والإخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى . فيبدو تصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته . مثل الفروضية ومانتوي عليه من حب وإخلاص وشرف . بتضحية من أجل التعبير ، وغير ذلك من موضوعات لا نجد لها في الشعر الكلاسيكى إلا سماعاً عند هوميروس ، فالن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وفاءها وهندستها وسكنيتها . ويخلو بها ذات الطابع الكلاسيكى فيصير - بل في إلهاماتها وصرعها الداخلي والإمها وانتصاراتها الحاسمة . وفي برايز عنصر المأساة من مريض وموت وعذاب وصلب للمسيح ، وفي انتصارات الإيمان ومنااة القديسين . ولقد أثبت هيجل أن العبارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات العبغة الرومانطيقية .

ويطلق هيجل أسلوب الجئال على الفن - باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين . وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال . وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية . ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن - ولعلم الجمال هي في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى ، ولقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه « في الاستطيقا » حيث يقول : « وإن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية » ، إذ أردنا أن نتحدد مبعثاً خاصاً بالتذوق الجمالى ، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلى ، وينحصر دور المحسوس أو الصور التي تخضع لإحساسنا ، في أنها تبرز فكرة كائنة ، هي موضوع هذا التأمل ، وهي أساس التقدير الجمالى .

وأخيراً فإن الفضل الأكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمال الصوري Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف الذي تنسب إليه المدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠

يُعرف شوبنهور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالي في كتابه المسمى «مذهب الفنون الجميلة» حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام ، الذي يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ يشاركه في عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقليه ، نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو اللبطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفني .

ويضع شوبنهور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يربط الفنون الجميلة بادئاً من فن العبارة فالنحت فالرسم ثم شعر النساء وينتهي إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسمىها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تحقق تمثلاً ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المثالية.

النظرية الماركسية في عالم الجبال (١)

تفرع هذه النظرية عن الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي ، ولهذا فإن أصحاب المادية الجدلية — أي الماركسيين اللينين — يرون أن تاريخ الاستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذي يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٢٥٠ سنة تقريباً أي إلى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولاسيا في آثار هرقليلس وديقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ، وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريتيوس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجبال الإلهي .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم في عصر النهضة — آراء إنسانية وواقعية معارضة لثغرات القرون الوسطى الغامضة .

(١) كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

(٢) ترى المثالية أن الظواهر الجبلية ذات طبيعة روحية أولية *apriori* بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجبلية في الطبيعة وفي حياة الإنسان ، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم الجبال ، وذلك لتزعمها التأملية الواضحة ، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وفي عصر الإنارة تعددى أمثال ادموند بورك و هو جارت ولسنج
وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على أنارهم مثل شيلر وجوته - تصدى
دولاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية . وأكدوا أن
الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا
والتي اصطنعها كل من كانت وشانج وهيغل ، وقد أدت بأصحابها إلى
الوقوع فى تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالى . غير أن فحبة من
المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى ونشير نشفسكى استطاعوا
شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا
إبذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى ، وركائز
الإيديولوجية الشعبية المعارضة لزرعة الفن للفن ، وبلاحظ من ناحية أخرى
أن هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدمام النظرية للمنهج الذى
للايقية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثيل
أر فهم الانسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة
تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه
والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة
من صور تمثيل الانسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فان مجال الاستطيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها
التي أسرنا إليها ، وتناخص فى تمثيل الانسان الجمالى للعالم المحيط به .
وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

- ١ — دراسة العنصر الجبالي في الحقيقة الموضوعية .
- ٢ — دراسة طبيعة الجبال الذاتي (أى جمال الشعور) .
- ٣ — مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما فى مظهرهما الملموس .

و يختلف الموقف الماركسى اللينينى عن الموقفين التالى والمادى الميتافيزيقيين فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجبال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل المهادن للإنسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان ، وقواه الخلاقية - التى تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع - تنمو وتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .
و تتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :
الجميل والقيبح ، والتبيل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدي ،
والبطولى والعادى الموانر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا للجبال للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية ، أى فى نشاط الإنسان الانبساطى والاجتماعى والسياسى والثقافى ، وفى نظراته للطبيعة ، وفى جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى لتمثل الجبال أى المشاهد الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمال ، فإن الاستيقاظ الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحياة إزاء ظواهر الابداع الانسانى ، وتقدر صراع الإنسان من أجل نصرته الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر

وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتعزز تجاه ما هو قبيح
ووضيع من الظروف التي تحيط بالانسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع
والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والآبداع الفني ، جزءاً هاماً منها
بل هي القسم الأكثر أهمية بها ، فهو مجال العمل الابداعي الذي يصدر
يصدر وفقاً لقوانين الجبال والشعور الفني والتأمل الفكري . وإذن فالنظرية
الماركسية ترى في الفن ضوور خاصة من صور فهم الانسان للعالم ، وهي
تدرس المبادئ العامة لموقف الانسان الجبال إزاء الحقيقة الواقعية ، وهي
علم أيديولوجي مثلها في ذلك مثل الفلسفة . فهي تدرس العلاقات القائمة بين
الفنون والوجدان الجبال ، وبين الوجود الاجتماعي والحياة الانسانية هي
وجه العلوم . وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادي لكي تكشف
عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمي الأوجه المختلفة للفنون ،
وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفني ، وصلة الفنون بالصور
الأخرى للوجدان الاجتماعي ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى
ارتباطها بمجماهير الشعب وبمخيماته الواقعية ، والقوانين التاريخية التي تحكم
تطور الفنون ، ومميزات وخصائص العصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل
والمضمون في الفن ، والمنهج الفني والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات التي تتم في إطار المبادئ الأساسية للواقعية
الاشتراكية والدور الاجتماعي المتغير الذي تلعبه في بناء المجتمع الشيوعي
المقبل . ولهذا فإن المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية الفنية هي التحليل
العلمي العميق والتقييم الموضوعي للعمليات الجمالية في عصرنا لتكون

أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في إعداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد تربط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادة التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال

لقد أوضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق التطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص بدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجياً إلى بنى النظرة الموضوعية الخلعها من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما فى مجال الدراسات الانسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فإن أى محاولة لإقامة علم تجريبي للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكيميائية لن تبلغ أهدافها المرجوة ، إذا غفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلاً إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردى بحت ، يقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الإقتصادى أو التاريخى العام ، فإن استناداً إلى هذه الاطارات مجتمعة أو منفردة لن يتيح لنا أن نتبين من رصد الأذواق والمواجد فى اختلافاتها الفردية ذات النزاهة العريضة التى تشكل فى الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى ، وسيكون قصارى ما نعمل إليه - إذا أغفلنا هذه الفرق - رمزاً رقمياً يعطينا صورة مبسطة

لكم الإعجابى الذى يعتبر - فى نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبى وهوايس - فى حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويفعل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ، غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا لكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية . كما سنرى فيما بعد

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فإن علم الجمال سيمصبح علماً طبيعياً وصفيّاً تقريبياً ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحداً بعينه عند جميع الأفراد ، منها ما أختلفت أذواقهم وتذوّقاتهم وأجنادهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية . ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضجاعة هذا المأخذ بل وأستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافاً جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينتعها أحدهما بالجمال بينما يسمها الآخر بالقيح .

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للترويقين — إنقضاء الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكولوجياً محضاً ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعمالية التقدير الجمالى كيف أن التريّة الجمالية تتدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول

مبات معينة ، في كل بيئة يعينها أو لدى شعب معين وفي زمان معين وفي ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأي الذي نسوقه ، والذي يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذي يقضي على التشتت الغير ملتبث والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا في حالات ظهور موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذي نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين ، الذين يعمدون بالقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهي الصراع .

وعلى هذا فإن الترابط الواضح بين الظرفين الذاتية والموضوعية يصعد أحكامنا القيمة الجمالية ، إنا يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما بتملق بالعبارة علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

وأحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي في مباحثه ، إنما يرجع في الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدماء ليس له سند واقعي أو منطقي . ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أي محاولة لتأسيس علم للفن ، وقاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن في تعميمه وأنجاز الآثار الفنية ، ثم التزام أمحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - في مجال الدراسات الأخلاقية - بالنسبة لعلم الوقائع الأخلاقية . وعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجي وعلم النفس

السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النسبية ذات التوتر الكيفي —
كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، وأستخدامهم لأسلوب
القياس الكمي — أتجه الباحثون في هذا المجال إلى إستخدام الطريقتين
التجريبية والاستبطانية في منهج البحث السيكولوجي . ولا سيما في
مدارس التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا
في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات
الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيو مترى
عند مورينو وجرفتش وغيرهما . لقد أتضحت هذه قبل ذلك — عند أمينل
دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة أستناد علم
الاجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة بها بعلم
الاجتماع المعرفي .

وهذه الشراهد نجما تؤيد ما ذهبنا إليه من أستحالة قيام علم للجمال
لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم .

* * *

وقد أختلفت مواقف الجمالين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ؛
ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في اتجاهين كبيرين : —

أولا — أتجاه نظري ميتافيزيقي . ويمثله كل من فكتور كوزان ولا منيه
وجبريل شياي وإثنين سوزيو وتولستوى ورسكن وكروتشي . وأصحاب
هذه المدرسة على أختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية
مسبقة متعالية عن التجربة الحسية — في تفسيرهم للجمال الموضوعي ، هذا

الجمال الذي يثبت — حسب رأيهم — في وحدات الجمال بالمحسوس . أي أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلو على الواقع الحسي ويجاوزه .

فترى كروتشي ^(١) — من أتباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لغة مامة أوعلماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهي إحدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح في الموجود القرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حديسياً مباشراً للجزئي كأوة للفرد يتجسد في الصور الحسية — وبين الاستدلال المنطقي كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن ^(٢) فهو يرى أن الشعور الجمالي غريزي في الإنسان أي أنه سابق على التجربة ، ويعتدز الفن عن غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد في تجسيم شيء ما أو وصفه ؟ ولكن الأساس الموضوعي للفن هو الجمال الإلهي الميَّاهد في الطبيعة . والذي يعدّ نقشاً بيد الله في مخلوقاته . فالفن الإنكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهي ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامي أخلاقياً ، ولهذا فالفن عند رسكن دوره المعال في التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوي ^(٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنساني يستخدمه الأفراد في نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فإن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم في

Benadetto Croce 1866 - 1952

(١)

John Puskim 1919 - 1900

(٢)

Lev Nikolayevich Tolstci 1828 - 1910

(٣)

تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فينتبين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا
ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتقى الوضعية
الشكية التى يرجع فيها كل شىء إلى حزية العقل ، ولهذا فهو بعيد البناء من
جديد لإظهار القيم التى نحتاج إليها فى حياتنا . لكنى تدوم هذه الحياة
وتقوى وتشتد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا
النشاط الحيوى .

وأخير أنجد جورج سنطيانا (٢) يشير إلى أن « الجميل » هو فى حقيقة
أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانيا - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي فى دراسة الظاهرة الجمالية
(ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثله فخنر (٣) الذى يعد
رائدا لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء فى الكشف عن
الجمال الموضوعى بادئا من الواقع المحسوس ، لكنى يتوصل إلى تعيين
القطاع الذهبى فى وحدات الجمال المحسوس ، وفى سنيل ذلك قام فخنر
بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية
وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا فى هذا الاتجاه .

Friedrich Nietzsche 1844 - 1900

(١)

George Santayana 1883 - 1952

(٢)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887

(٣)

وجاء أتباع من مدرسة فينر ورابطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء
بأميل دور كيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . وبقابلنا أيضا
تيار علم الجمال الفزيولوجى عند جرانت الن^(١) ، وعلم الجمال النفسى عند
فونب^(٢) ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند هربرت
سبنسر^(٣) .

وقد حاول تين^(٤) تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديد الخصائص
الموضوعية الثابتة لظواهر الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن
تمت عناصر ثلاث يعاثر بها الجمال وهى البيئة والزمان والجنس .

وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التى
أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند مدرسة دور
كيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع . وقد أسهم
شارل لالو^(٥) الذى أشيرنا إليه - بمجهود كبير فى أرساء دعائم هذا العلم ،
وبذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال
التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائفه

- | | |
|---------------------------------|-----|
| Grant Allen | (١) |
| Wundt | (٢) |
| Herbert Spencer | (٣) |
| Hippolyte Taine (1828 - 1893) | (٤) |

(٥) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة
التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادى الامر . ويبدو =

الاجتماعية والدور الذى يلعبه فى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، وأهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته . وخصائص الابداع الفنى وأسلوب التعبير الفنى ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن التذوق الجمالى للآثار الفنية لا يمكن - فى نظرهم - أن يكون أساسا للحكم الجمالى إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .



ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الانجازات والتبارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجموعات نخبية ممتازة من المؤلفين من مثال فالنتان فلامان ، وهنرى فورسيلون مؤلف كتاب « حياة العصور » ، ورييوندباية صاحب كتاب « أستطيقا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهريت ريد وكولنجوود .

على أن اثنين سوربو ^(١) أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوربو

أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى . وغلبت عليه أجبر نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

Etienne Scuriau

الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فـ « ويرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى تعبيره أو الرسام إلى لوحته المبدعة . »

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع المبادئ التطبيقية . وتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية :

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد أتجهت إلى التجويد الفنى ، ويبدل منتجها جهداً كبيراً لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد علتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية .

وعلى هذا فأننا نستطيع القول بأن لإداء الفنى فى مجال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صاتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا - لا نقيم حداً فاصلاً بين ما هو فنى خالص وما هو

فن نقى ، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون ، ولهذا ونحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفني في فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقي ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة في مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول - في أبحاث تالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث في هذا العلم ، وميادينه ومقولاته . ونكتفى بالتعريف به في إيجاز على هذه الصفحات المحددة ، فتذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العملية . والذي يتخذ طابعا أرومعة جمالية يمكن رصدها من طريق الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء في الكشف عن اتجاهات الدوق العام بالنسبة لإنتاج فني تطبيقي فعين ، ونمت بحث طريف يجرى الآن في قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإحصائي لأذواق مستهلكي الأقمشة ، ذلك بالتعرف على الألوان والخطوط والرسوم التي يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التي يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث في هذا الموضوع أسلوب البحث الميداني ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والأساليب الاحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الابحاث في مجال الصناعات الأخرى مثل

صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجبال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل في مجال الفن المعاصر - وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .



ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات فهى - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع في مختلف الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الاطار المنهجي لفلسفة في الذوق والابداع الفنى ، لتتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية على الفن العربى المعاصر فى مختلف أرجاء نشاطه .

الفصل الثاني

معنى التقدير الجمالى .

تكلّمنا في المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أنّ ثمة عالما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه في العصر الحديث ونريد الآن أن نبحث في حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يربطها من أحكام ونحن نعرف أنّ الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناهج عملية التقييم للامداد الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يضعف علينا أن نفسر أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فانه يضعف أنّ تدرس القيمة الجمالية في علاقتها مع حق في الحق والخير .

لنبداً أولاً بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال في موضع آخر .

معنى التقدير الجمالى :

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة ويتغلب هى عليه أطواراً أخرى ، وكان يتجه أيضاً بفرائذه وبغفله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته / لبقائه / بقاءه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرقه الجمع والإلتقاط فكانت طبيعته تنلى اليه طواعيه بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود

بشرى لتكييف هذا الانتاج وتحديد كنهه أو كنهنا أو كنههم في
أساليب الانتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه
وتدبير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدوى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه
إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل . منذ كانت غايته الأولى الانتفاع
العملى من هذه الظواهرات فحسب... وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية
بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا
التفسير ضرورى جداً لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان
الأو كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع في
تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى
تصوره الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه
كان - على أية حال - صورة صلحت لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها
وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجياً حسب تجارب الإنسان
التي أضافت بدورها حصيلة جديدة من المصير وعملت على تصحيح الأخطاء
بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر -
يكون أساساً لسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم وما يشبه العلم
وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتطور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم
الطبيعية وكذلك فإن اتجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا
الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع
والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير

الفني فإن ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون لمساس الشعور أى غاية نفسية مادية ، وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من هذا « الشعور الخالص » الذى لا يرتبط بأية غاية نفسية .

نم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه . فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنيفة فيتأثر الرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متسلسلة ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من عابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وأنتثر فوق أديمها قطعان الماشية وتخللها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فأنك تشعر حقاً بأنه منظر جميل (١) وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عديدة ستكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأول بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجبال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجبال فى الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالا ثانوياً (راجع ول ديودانت مباحث الفلسفة ص ٢١٢) .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتي في مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فإننا حينما نتكلم عن تنالي الشعور والاستمتاع زمانيا فإننا نترجم التنالي للمنطقي بأسلوب زماني ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكولوجية ترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك مائل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذي يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ولا تكاد تستبين سيكولوجيا أي تمييز أو فاصل جمالي بين الشعور بالجمال والاستمتاع به في مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به في نفس الوقت ؛ ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تسمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية على أنه يحدث في بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنيا المرة بعد الأخرى فانك تحس في زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتميز في نفسك مشاعر جديدة ؛ ويكون الأثر بذلك قد تربط مع نفسك وبداخل في أعماقها وأثر فيها ؛ فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستفراق أو بالاندماج أو بالتوجد أي التنفيذ داخل الأثر الفني ومعايشته في صميم خياله النابضة ، وربما أنتهي الأمر إلى نوع من التقمص الوجداني وهي حالة تجسد فيها الصورة الفنية في ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هي الغاية

القبضوى للتربية الفنية : وبعد الشعور بالأثر الفني والاستمتاع به نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمال وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الفناء ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفني عن الشعور بالجمال هو الغناء . وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو الموسيقى ، كدق الطبول والنقح في النقيز وقد يكون أيضا بالكتابة نثراً أو شعراً .

وإذا أتقلنا إلى الفنان ، فإن الذى ينتج أثراً فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بظفره على ما أنتجه من أثر فنى محاولاً أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد أنتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيها سواء - كانت بيئة طبيعية أم إنسانية أم فنية خاصة - ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر - نجده يشعر بجمال أثره الفنى مما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يحسب أن انعكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيراً حياً عن زمانه النفسى .

وترك الفنان لتجه إلى الشخص المستمتع بالآثار الفنى ، فإذا كان الفنان يرى دائماً - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التى أنتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فإن المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه الآثار الفنى بعين مقارنة فاحصة - فإذا ما تحقق من جمال الآثار

الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو الغبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو خال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية العلى التقدير الجمالى - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن يغذى إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحي الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر وأذاك جميل بصحبه مادة شعور باللذة وهذا الشعور وهذه الدشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا فى شرب أغوار الأثر الفنى والنكشف على مدى ثرائه ، وهى بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فإذا أتيج لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتركاز المشاهدة لآثار الفنانين وأنماجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى أستطاعته هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد أستحواذه على حمولة كبيرة من التجارب الجمالية الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وبمايته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة :

وقد جاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب

وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للأنوار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فأننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لا يختلف موافقنا الحسنة ونشتتها وتباين أحاساننا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعا ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التباين الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . الخ »

ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وما هيته بحيث يمكن لنا أن نلتمس - بواسطة - مسحة الجمال العالقة بالآخر - لتفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أى تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعلم أى فرد حقيقة الجمال وما هيته ؛ وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتصلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وما تجتهدا ووصلت بصددها إلى الحل المجهول فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . ويعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يخالف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدده هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضقت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكلولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) للمعنى عن حالته

السيكولوجية عن الرمز (ص ٢٢٠) المعبر عن حالته ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة في الحالتين .

وهذا يعني أن المعام السيكولوجي (ص) في الحالة الأولى ، (ص ٢٢٠) في الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير في حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يخص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للعامل السيكولوجي أى أثر في الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، فيما يخص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلنأخذ هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن في مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن نشعر بالشعور بالجمال وثمة بحكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليلياً أو تركيبياً .

و- كما يختلف الحكم الجمال عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية ، ولا سيما عند أتباع المدرسة العقلية ، فيما تعذر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة . نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بحيث تشمل جميع الأفراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقييده لها . و يبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أذواق الناس وإلى تنوع اهتمامهم لتحاول إذن أن تفسر بعض الشيء (١) .

(١) ستعرض لهذا الموضوع بالتفصيل في فصل قادم .

موتف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون يتضمن محارلة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حميلة للجمع وليس للافراد ، وقد انساق المدرسة الاجتماعية فى هذا التيار المعارض للزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه د أوجست كوفت ، فى غضون القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للزعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمى التجريبي ، ولكن الحقيقة — كما ستري — أن موقفهم هذا ينطوي على تنكّر ومحاكاة للروح العلمية الحققة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبون على وجه العموم شوطاً بعيداً فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية ، فاجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظواهر الجمالية — كما يقيس إخضاع هذه الظواهر لما تخضع له بالأعمال ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلاً يرجع بعضهم جهال الصورة أو الرسم أو النماذج إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحداث الرسم ، وأيضاً مثل الزوايا التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها... الخ .

وعلى العموم فإنه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون فى المقام الأول تأليف الألوان وإنسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد فى الطبيعة مباشرة . وما تجلوا الإشارة إليه أن غريها من هؤلاء ، أو من تأثر بهم ، ممن يرون إمكان إصدار أحكام جمالية على غير أهمل الفن ، أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجناس الإنسانية والحيوانية . فتراهم يخضعون الجسم الحى

للمقاييس مترتبة للطول والعرض والحصص والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى . أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنسانى فقط ، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحى .

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعاً غفلوا عن أن الانسان كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى تعجزون أن تسهم فى حوضها وتطبيقها — مهما بلغت درجة عالية من الدقة — فإنها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهى بهذا أن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاصة ، ذلك اللون المحس به الفنان ويستمد منه وحيه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك محس به المتذوق الذى الأثر فيجابوت معه . فقياساً سواه . كان هذا التجارب راجعاً إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما تثيره الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعاقب ، فتدخل كعامل مؤثر فى تكوّن الحكم الجاهل ، ولم أنه لا نعتة عاملاً حالاً ، نقلاً رغم أن قسماً كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلاً خالداً ، فإنه يقال إن المشاهد للجو كذاً وهو فى حاور المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هائلة ، فإذا رجع يوماً آخر لمشاهدتها وكان على عكس حالة الأول ، حزينا معتماً فإنه يرى نفس الصورة وهى فى حال الابتئاس والحزن ، والواقع أن التقدير الجاهل القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديراً من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجاهل الذى يقترب من الحدس

الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، واثبات
ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى — بصدد الموسيقى وتذوقها —
كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات .
فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهويننا — عند البداية —
ذكرياتنا الخاصة ، وشرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ،
لما يشيره من لواعيج النفس . وشجوثها . ولما ينظرى عليه من جمال
موسيقية تنسجم مع لونا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجمالى للحن ،
هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى
ويتمسك بموضوعه ، سواء كان قصيداً سيمفونياً أو موسيقى وصفية أو
رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى
موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) وإذن فالعامل
النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ،
هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة
بين الفنان والأيثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان والمشهد
التذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية
وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت
جميعاً العنصر الفردى الذى ان يقوم بدوره أى حكم جمالى رشيد .
وإذا كان بعض من تصدراً للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع
مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية . وهذا ما يسمى بالموقف
الاكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى
الافق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتسبون

به إلى أن تجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحسين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً في الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمي الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا . . . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهرات الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا في إدراك الذبابات الحية للعمل الفني في وحدته وأتسافه وحيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فني يحتفظ بلون خاص وصيغة مميزة . وطابع فريد ، وإذا كان عملاً فنياً خالصاً وحيياً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردي .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة في العمل الفني ، وهي التي تسمح بأن نتعنه بالجمال ، فإن الشيء مخلو من الجوار إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق في ميدان الفن مطابق للصواب في ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق في ميدان التعبير للتعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو في تعبيرها القوي المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة متطور إليها من ناحية الوجدان والشعور ،

الخير والجمال : (١)

وليس الجمال خيراً أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس . كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفني بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فإنه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سننناها بالدراسة في المصطلح القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد يكون الاختلاف راجعا إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا في الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا في عملية التقدير الجمالي . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيدا ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقا . إنا بصدد أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه بالمنفعة ما ، لا مدخل له في نفعه بالجمال .

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل قادم من

الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجبال في الشيء وصفة الإمتاع أو الملائمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجبال والجاذبية الجنسية ، فكثيراً ما نحكم على المرأة بالجوار لأنها تمتلئ أنوثته وجاذبية وجنسية فيقع التقدير الجبالى تحت وطأة الشغور الجنسي ، ولو أن فرويد - كما سنرى - سيقول بهذا التفسير .

وأخيراً فإنا قد نحكم على الشيء بالجبال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الإلفة قد تنقص من تقديرنا اجبال الأشياء . والأمر الذى لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجبال في الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيراً ما نهجز عن فصل هذه الصفات فتدخل في تقديرنا اجبال الشيء . ويكون ذلك داعياً إلى اللشنت الكبير في اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجبال في الشيء الجميل كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجبالى في الشيء الجميل .

على أن نذوق الجبال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبنا هذا التوجد ، فالتقييم الجبالى إذن إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التى تستجود على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجبال فالجهد الجبالى ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة . وكل إدراك للجبال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس (١) أى

(١) فلسفة الجبال - تأليف جاريت - الفعول السادس (الجبال والتعبير)

هن دليالة الصورة على الإحساس، فيصبح للصورة أجمالية محتوى ومضمونا يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الاتفعال العاطفى. المصاحب للإحساس بالجمال . وأيضا من ناحية التحامة وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبسـدع للصورة من ثراء والوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيدولوجيته أي من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والإجتماعية ، وكذلك ما يمنحه للأثر الفنى من تكنية بارعة أو معمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة .

الفصل الثالث

حقيقة التجربة الجمالية

لقد انفتح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتدخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية التعليمية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فإنه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام أو الشعور العام ، فتسأل أولاً عما يعنيه الرجل العادي حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع . وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذية أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها بفهم-وم الجمال عند الرجل العادي ، بحيث يعتذر أن نجد معنى الجمال لديه مبرراً منها . بل أن الكثير من هذه المعاني يتدخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمتقنين أو لذوى الأذواق المرفهة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلاً ونافعاً معاً ، أو قد يكون جميلاً ولطيفاً أو لذيذاً أو مريحاً للاعصاب في نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلاً عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه في نفس الوقت لون مريح الأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجد ، وتدفعه إلى دمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضاً خير لأنها تنجيه في الغالب إلى نصرة الخير على الشر . إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبيل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد يكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن يتميز بالتجربة الرواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادي تتداخل لديه هذه المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالي — أي المثقف تنقيهاً جمالياً — القبيح كل القبيح في شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص في أي شيء أو أثر فني يكون موضوعاً جمالياً ، هذه الخاصية هي كونه جميلاً ، واكتنا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه على الزهور مثلاً ، إنما يعد — من حيث سلامة التدقيق — في درجة أسنى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة المصاحبة

له . وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المنفعة أو غير هـ — امن
الصفات على الإحساس بالجهال تغلبا يبدو فيه تدخل الإرادة المعتمد الملحوظ
بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادي — لنواحي الجهال في الأشياء ،
نظرا لغمود الإحساس بالجهال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين
لتذوق خاصية الجبال أى من هم على ثقافة فنية . ولستأ نشير بهذا إلى
استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والزينة الفنية .
وإذن قصفة الجبال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا .
فقد يتجه لدى الجبال مثلا في أثر فنى محرم ديدا أو مستهجن من التناحية
الاخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد امرأة عارية مبرز فيه ملامح الانوثة
الصارخة — كما هو الحال في معظم تماثيل الفنان الفرنسي — رودان . وقد
يحكم الاخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى
مشبه لاحط الفرائز وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الامر الذى
يجعل منه دغوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الاخلاقى .
ولكن الذوق الجبالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية في الجبال ،
ومع ذلك فاننا يجب أن نضع في الاعتبار ألا تكون الغاية الاصلية من
انجاز هذا العمل الفنى هى مجرد إثارة الغريزة والنخلة المعتمدة للسنن
الاخلاقية والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه
الاتجاهات ، لهذا فاننا نشهد صراعا دائما بين الفن والدين والاخلاق . وقد
آثر معظم الفنانين في العصور الوسطى وفي عصر النهضة ، أن يعيشوا في

كنف الكنيسة مستر ضين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين
أعجاز المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجمالنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التي تتداخل مع معنى
الجمال في الموضوع الجمالى ، نعود فنتناولها بالتفصيل ، فنبحث في صلة
الجمال بالشعور بالارتياح . ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ - ومن الناحية الاولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا في نظر
البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ،
وذلك كوسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم في أدائها آلات
ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحساس الدافئ وهي تتضمن مقاطع
قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول
تدق في عنف وتلاحق سريع في مجال واسع مترامى الاطراف وسط قبيلة
في غابة استوائية . ويقال بالفعل إن موطنها الاصلى هو جنوب أفريقيا ،
وإذن فالنوع الأول لموسيقى الجاز هو المنزنجى الافريقى . ويبدو أن هذا
النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا في الولايات المتحدة ، بينما
نرى الجزء الجنوبي من العالم الجديد ، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى
ذات طابع أسبانى . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت
تكتسح العالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للاعصاب تطغى على الحواس ،
ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بأرهاق شديد عن عنف الإيقاع
وتتابع اللغات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى الذى يكون له أثره

العصبى على الراقصين على هذا النغم . وإذنه فهم نوع من الموسيقى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهم جميلة بالنسبة لمن يتشققها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبى والإجهاد المريع الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فإنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكذوبين الذين يستمعون إليها ، بعيداً إذ أنه حينما إلى مستوى غضبها ومزاجها نفسياً ، فإنه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفرغ شجته من التوتر النفسى ، والإجهاد العصبى ، ولهذا فإن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شريط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

وعن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سيكتفى فأننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعاً جسدياً ومرتفع لديه بالتدريب درجة التوتر والشعور بالجهود العضلية ، كلما طال زمن الاستماع ، وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يشبع الشغف لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل المتذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحي من النوع الثاني ، فإن الموسيقى تولد في نفسه تيارات بعيدة الغور تتعقق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق في تأملات أو في أحلام اليقظة ، ويصباح كما لو أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدون وكأنه مذهبول أو في شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خلجات نفسه وروى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقي العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاينة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً حقيقياً للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يتسرع خياله فيشججه إلى خيالاته الشعرية أو الأشعورية ، بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللكن الموسيقي نفسه فيتأبعه متابعة يقطعة عن كسب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل في مجموعها رموزاً لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقي تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلاً ، ولنضرب لذلك مثلاً : ففي « بحيرة البجع » لتشايفرفسكى . نجد قصة حب مضاعفة في قالب أسطوري . أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة جمعة . فيعصى الأمير ردحا طويلا من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع والمؤلف الموسيقي يترع في تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفي تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبخه المجهدين حبيبته « البجعة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه في هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نقرر ونحيط به أثناء سماعنا للكن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة

موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفوني .

رثمت مثل آخر : أراد فيدي أن يصور مأساة الانسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها باللحن الموسيقي قصة الانسان مع القدر . كيف يقف الانسان أمام القدر عاجزاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيماً متعاطفاً تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائي رقيق دافئ يحمي ولو ظاهرياً مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة ، فيدغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمر إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلا ميد من الصخر تندفع من قوة بركان وتتساقط على الانسان الذي يسكن على سفح البركان فتبطش به وتفضي عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردي » في تصويره لموضوع قصة الانسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيكك النفس إلى التأمل والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيماً يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبي الذي يعصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح - كموسيقى الجاز - جميلاً عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حداً فاصلاً بين المريح ، و « الجميل » فإننا نكون قد قطعنا شوطاً

بعيدا في تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يعصفون بالجمال بأنه خاصية في الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للتنزه بين أحضانها .

ب - علاقة الجمال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فإنا نجد موقفة بين متمايزين بهذا الصدد :-

١ - الموقف الأول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير للجمال ، وأننا نجحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأي لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب الموقف الثاني : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالشعب السام مثلا ، فإنه يصل إلى حد الإضرار والفك بالماشية والناس ؛ ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره ونحس بجمال منظره رغم عدم نفعه ؛ بل مع تحقق ضرره ؛ وأيضا مثل الحية الرقطاء التي تصف جلودها بالجمال ، ومع ذلك فإن الحية في ذاتها غريبة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فإنا نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فإن للقيمة الجمالية تحين لذاتها - لا لتأثيرها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو الدينية أو الاقتصادية : الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فأننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والنضائل الأخلاقية فلا صلة أصلاً بين الأخلاق والفن . ^(١) إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن بوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد بوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأرباح ، وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be appreciated by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake .

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته .

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص .

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

وقد نهد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالي والإتجاه الأخلاقي
والإتجاه إلى الحق؛ وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين
هذه الإتجاهات الثلاث، وإما بأن ينفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد
مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران.

الفصل الرابع

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فأننا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١) .

أولهما : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى وتستلبع أن نسميها بالرؤيا الجاهلية .

ثانيها : وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحييها وهى كالحامل الشعورى للرؤيا الجاهلية .

وحينما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تلقائيتها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى لقائها ، فأننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من انصهارها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف من (نداعى المعاني) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب

هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد
الذلة والشعور بالرقعة المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه
المشاعر المختلفة تملكنا حينما نستمتع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير
قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والإنفعالات الشخصية ،
لا يمكن أن يفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد
تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مرتبة ، وبذلك تكون المشاعر
ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت
المشاعر إلى أشباه من العوز ، فإنها تصبح ، كما قلنا موضوعا للتأمل ،
وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقصده من هذا القول أن هناك
مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية ، هذا المركب
يتألف من الصور والمشاعر والإنفعالات ، وهذا فإن الشعر مثلا لا يمكن
أن يكون مجرد ألفاظ موصوفة أو مجموعة من المشاعر والإنفعالات فحسب ،
ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون
مجموعة من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فيه الشاعر لكف عنصرين ،
صور - إنفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك
التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الفئائى أو بالحدس الخالص
الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثيرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو
حتى إلى عدمها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية
والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفئى
بالإنفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لكي ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر

الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر : مدركاً لدفى حيويته وفى مدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن تمت فرناً واضحاً بين كل من الحادس الجمالى والحادس الفلسفى ، فالحادس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الإحتمال ، أما الحادس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثلاث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشهد المتذوق .

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر ترتيبنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحادس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما . أعنى الصور الفنية والإتصالات ، بل أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه التواحي الأخرى لانهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تثيره فى نفسه من اتصالات وصور .

فمثلاً هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسياننا ليل تهاوى كواكبها)

هذا البيت الذى يمدج به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئاً فى التاريخ . أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكر هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا بهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ

و قد تشعروا أنفساً من انفعالات ومشاعر تدبراً للبطولة والشجاعة التي وصفها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يشتهر من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضمها الشاعر تمسحت أنفصاراً فكأنه تصور أن سيوف المقاتلين التي تلتمع من كثرة احتكاكهم بعضها ببعض الآخر في معترك الغبار التي تثيره حوافر الخيل - يتخيل أن يتصور هذا الواقع - فيرى كأنه أيل تهادي الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إبراز هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تنافس أممه الجنود وكبار قواد العذر الذين هم كالنواكب العلامة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون لنوع الأساسي للحدث الجبالي مع جدامها الشفوي ، وليست المادة الداربية التي نرددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجبالي .

ومن ثم فإن شعر العلي كالفية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى ١٠٠٠ بيت متصلة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يبعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجبالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي عكس التقويم الجبالي للأثر الفني ، فإن ذلك لا يعني أن الصور هي الموضوع الخارجي أو أنها وحدهم الإضاهة إلى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة قد دخلت بصفة أساسية إلى جوار الصورة في

الجمالي ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه الفنية .

وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا جسيما يتصف بالناسك والانسجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .
ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لا بد في تكوين العمل الفني من تدخل عناصرها الثلاثة هي : المادة والصورة موضوع الخدس الجمالي والتعبير .

المادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاتها الكامنة ويترجم عن حقيقتها الباطنية وراثتها الحمى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة العنصر الجمالي للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف بـ « الاموضوعية » في الفن

وطبوع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما نوهم

المعصر: ! لاحظونه في بعض أعمال (الفن التزييني) ، بل إن « التنظيم الجبالى للمادة قد يصف بالنظام والقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة المادة وكيفية الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع في يد الفنان لعملية من منهجية ، منها : التكرار والترييد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التي تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التي تتخذ عليها طابعا زمانيا تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكان إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ في بعض أعمال الفنان البريطاني المعاصر (مور) محارلات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى في ذاتها على ثراء هيرىض من الصور الكامنة فيها قبل أن نحملا أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئته رغبة أو مطلب يستبين تركيبه القوي خلال الأداء ، أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع)

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته الأسلوب المبنى والطرارز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، هي المقصودة لذاتها في الإنتاج الفنى ، وليس الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع التمثيلى » فقد لا يكثر الفنان بالصور أو بالموضوع كما هو الحال في الفن اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر اتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية والصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذي يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحال من أسر الموضوع

للتفرغ لتجويد العمل الفني نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنانين لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع معين الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضه بلج منها الفنان إلى عله الخلاق وذريعة للمضي في الانتاج الفني ، إلا أن عدا النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التي يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار رمبرانت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار يسب كاسو مدينة جورينكا الأسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأة موضوعا لأكثر تماثيله أو يتجه بودلير إلى مواضيع الرذيلة والانحلال في قصائده ، وأن يميل بتهوفن في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة راعية عند الفنان وأنها تثير في نفسه اتصالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعن وجدانيا معها فانه لا يقوم بحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، أو هو ذلك البعد الذي لا يتبدى إلى للحساسية الوجدانية ، والذي يغفله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل في دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذنبه حركته الباطنة قيمتين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نمودجه : وهو السعة الإنسانية في العمل الفني التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو من كثر إشباع لعملية الخلق الفني والكيفية للفريدة التى تدمج العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأمير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا أو طرازا فنيا لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الوجدانية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة « التعبير » .

الفصل الخامس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يحكرس الباحثون فيه بمجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية^(١) أى عنصر التذوق ، فعلمتنا على الشئ بالجمال يعنى أننا قد تغدنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتمتع فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ترائته الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة ومصورة .

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة تفسيية للإبداع وللعبقريّة فى الفن أم أنها دراسة تفسيية للتذوق أو للعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن التاحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق .

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشهد المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يدع الأثر الفني يراجع فيقف منسمة موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه . وخفيفه الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان « متأملاً » « ومشاركاً » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلا يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذي يكن وراء ظاهرة التعبير الفني .

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني ، وما هي مراقبته إزاء الموضوع —
بالحال ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات « متتالية » متداخلة يتميز بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير^(١) هذه المواقف كما يلي :

١ — وأولها التوقف أي توقف مجرى الفكر العادي لمنول شيء للغير .
مألوف أمام الذات .

(١) راجع : زكريا إبراهيم مشكيلة الفن — ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كذلك R. Bayer : Essai sur la Methode en

Esthétique, 1953, q. 121 .

وقد اجملنا في الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن الفضل يحزى الى باير في تحريدها بهذه الدقة العلمية المحدودة .

٢ - العزلة ، ونعني بها استثناء الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا في داخله وننفصل عن العالم .

٣ - أجسامنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ومن ثم فإننا هنا -
- ننسحب على شكل العبد الفني وأسلوب أدائه .

٤ - الموقف الحدسي ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان الملمس ، فنميل إلى الموضوع أو لنفرض منه .

٥ - المطالع العاطفي أو الوجداني : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يشير
فيما أجاسيس واتصالات خالصة بسيطة .

٦ - التداعي ، وقد تثير هذه الاتصالات ذكريات وإحسية ونحيا فتشعر
بالتأثير ، وإذا ما تألقنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا
فإن أحلام اليقظة متممين ذكرياتنا فأننا نتجرب عن موقف التدقيق
الفني الخالص وهذا هنا يحدث غالباً لأكثر المستمعين للإصباح إلى
الموسيقية المتعملة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجداني أو التوجدية وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر
الفني فيتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا
هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالام أبطال المبرمجين ويظهر على قسائم
وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها : وجدنا معها .

فلنلخص هذه المواقف بأن نقول : إن المتفرق يبدأ بالسيطرة على
الموضوع الجمالي ثم يستدير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع

والتحى عن امتلاك الموضوع ، وبأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشخصته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد تغذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأجسّن تذبذباته خلال الأداء . ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع هى أن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائناتنا فينادى ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه « الشهادة » ؟ إننا لن تكون « حيادية » مادمتا تتعاطف مع الموضوع — ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين . إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة بالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن تمت إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية في الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه —

(١) قد عالجا مشكلة «الموضوعية» في الأجكام الجمالية في موضوع

على نحو ما - على التجربة مما يجدها نثرنا إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فإننا نفضل الكلام في هذا الموضوع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة الذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متعارب من الوهن الفني ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم في أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالي :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالي مطابق ، ومحس ، أن تبدأ بها في وقت مبكر أي منذ مرحلة الطفولة حتى تنفتح ملكة الإحساس بالجمال (١) . لدى الطفل :

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد يصعد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التي يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسماً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص في التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فاذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد في الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوي الجمالي مشتركاً بين الجميع ، فهل يعني هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهجاً واحداً مشتركاً في التربية الجمالية .

(١) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الإحساس بالجمال وقد تعدا كل الحواس الخمس ، فهي ، ١ - لكن بدرجة أقل . . .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصف ول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث يمتنع التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فإن التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبداً إلى أحكام موحدة تماماً بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإفعالات وغير ذلك ، فالفروق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أى في اختلاف درجات الذوق الجمالي .

وإذا كنّا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بمحدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التي كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تفوق على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ - الاستقاط أو الخلق التدرجي لكل ما هو قبيح

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التي تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالمرّة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — قياساً على الأحكام السابقة ، هذا الانتقال هو الذي نتكلم عنه هنا وهو عمرة للتربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه خبيئة من الأحكام الجمالية يفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الخبيئة الملقنة خافراً ومرشداً يذقعه إلى تلمس الجمال تلقائياً في أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالي في طريقة أو منهج خاص وهو الاستقاط التدرجي لكل ما هو قبيح ، أى البدء باستبعاد ما هو أكثر

قريباً ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى تنسقيه بالعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير احساسنا بالتجمل صعوداً أو هبوطاً . ويظل المتذوق نفسه راى عملية الحدى حتى يستبين له الجبال فى مؤوضعات تتراوح فيها تماثله بين الهبوط والصعود أى بين النقص والإزدياد ونحين ذلك يحسن يذبذبات التجمل تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة . ولا تلبث هذه التجربات الجمالية المتراكمة تدريجياً أن تجعله يعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال

غير أن هذا المعنى لا يكون محدداً أو معيناً كصفة جاهرة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو اقتراب إلى الشعور والوجدان مثله إلى طبيعة المعقول . ونصفه اللاتعريف الذى يتميزه هو الذى تسمح له بأن يتعدى بصدد كل حكم جمالى ، بحيث يبدو كما لو كانت حصيلة مجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرمان ما تنتقل من الهامش إلى الأولية حينما نركز اهتمامنا على موضوع يراد أن يصدر عليه حكماً جمالياً . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساساً للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقى الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبه ولكنه ان يقترب أبداً من المعيار المنطقى لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبى .

نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب المكنى في التربية الجمالية — وهو الذي يشير به طريقة الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جذلي معقد وشاق وغير عملي، ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعده من أحد، بل أننا نستطيع أن نترد على أصحاب هذه الطريقة نقولنا: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ما هي سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال.

وما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كثير في مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة العكسية، فضلاً عن أنها توقعنا فيما تشبه «الدور» المنطقي حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس.

٢ - طريقة تكرار المثول أمام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التي اصطلاح النائم — والأفراد العاديين منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور النخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفني.

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التي خلفها القدماء كآثار شوريين

والفراعنة واليونان ، الرومان ، وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كانت
التي أنتجها روفائيل وميخائيل أنجيلو ، هذه الآثار التي تكشف عن سمات
الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في إحساس الفرد المراهق
وخيااله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك حين
أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر
والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال في الإلياذة
والأوديسا وفي أشعار فرجيل والنتى والبحتري وأبي تمام إذا تكررت
بممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا
فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب
كثيرة من النوع تعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية ، ذلك أن مشاهدة
الأعمال الفنية ودراسة أقرانها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج
بالحس الجمالي شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ،
فيصل إلى مستوى الذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يوضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية الذوق ، لها أثرها الكبير في
تربية الذوق الجمالي لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن تهتم للطفل
منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في
مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلا يحب أن يحاط
الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون
والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل
سواء على جدران المنزل أم في المتاحف . وأن يخرج للترفيه في الأماكن
التي تكتسى فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه

ولعله أن تكون على مستوى الذوق الجميل . ان هذه الامور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهي التي تساعد على تنمية احساس بالجمال ، فيصبح قادراً فها بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمال .



لذا أشرنا إلى طريقتين من الطريق التي يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى تكوين أحكام جمالية واضحة ، يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذي سلكه الباحثون في ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ - الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآداب الجميلة والمتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يجازون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجي للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو موقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسه الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة (التكنولوجيا) المتعارف عليها ، ثم هي تنتهي حتماً إلى تكوين حكم ذاتي للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تتفى منه العفوية والعشوائية الغير مبنية على الدراسة والمقارنة

وكان الباحث الجاني يحاول استنابه جوانب العمل للفنى بما يسلمه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له في النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد في أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهي لن تيسخ لنا فرصة المشاركة الحيوية مع بنطوى عليه العمل الفني من وراء باطن عريض . وعلى هذا فالكمال حاسة التذوق الجمالي أمر ضروري بالنسبة للباحثين في علم الجمال ولغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، والا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بـ نتائج العلوم الطبيعية . وهي أبعد ما نكون عن النتائج التي نتوخاها في الدراسات الجمالية .

ونختم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالي إنما نتج في الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أي للتجربة الفردية البحتة التي لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التي تؤلف في مجموعها اللون الشخصي الفريد لأي حكم جمالي .

الفصل السادس

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ — الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستاراً من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه — وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أو تقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحدثم الجدل بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سنشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبق لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تقسح صفيحتيها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية ، بدالية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فأننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستقي من آراء للدارسين ما يتضمن موقفاً إيجابياً ونهتمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال

التطور الفني لا يمد في الحقيقة سوى تتابع عشرين من عصور الفن

٢ — الجمال الطبيعي والجمال الفني

لنبحث أولاً عن حقيقة « الجمال » الذي بدرسه هذا العلم . فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن ؟

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صجره جرداء أو مضطربة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أي حال فإن قريباً من الجمالين يعتبرون الطبيعة بحلي الإبداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من إبداع الفنان وجموده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنان من لوحات المناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالي الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر بخلال الموقف الإنساني منها وبفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فبإحدى أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ، وإن كانت لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصب المبدعة ، فالجالي إذن هو ما يستثير أعجابنا ويشمرنا بالذلة في أي عمل فني .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فال موضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي انقيص الايجابية أو السلبية أي نواحي الجمال والقيح في العمل الفني وليس في الطبيعة . والن فن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحليل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية . أو هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، كما يقول (بيكرن) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالوصفية والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء الخ

الفنون التطبيقية حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أدائها بتسعة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وأبداعاً وخيلاً خصباً ولا تستهدف أي غاية تقنية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فال موضوع الأساسي لعلم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والاجتماعي ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملاً فلسفياً حول الجمال في الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدارستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » في الفن هو مدار

البحث في علم الجمال ، يعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته ..

١ - الموقف الموضوعي :

أصبح هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حادثة في الشيء الجميل فلازمه وتقوم فيه وتثبت في أوجانه يقطع النظر عن وجود عقل يقوم بإدراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن للجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعي بل صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج وتعرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن الناس جميعاً يتفقون في تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به في كل زمان ومكان .. وقد كانت أفلاطون على رأس من يتنادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجد يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هي أسس الموجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب تذهب أفلاطون ، وإذن فهذه المدرسة - ومن شخصياتها المحدثنة « ريتشارد برايس » - هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالاً

في ذاته أى أنه أكتمال الصواب . وكان الخير كمالاً أيضاً والجمال كمالاً أى
تحقق الانسجام التام في الشيء . الموجود ، فإن الحق يكون خيراً لأن كلاً
الاثنتين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام
الانسجام فهو كمال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير
حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتهم السبب في قيام هذه النظرية
اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكما بالصواب أو بالخطأ
كما هو الحال في نظرنا إلى الحق وفي تقويمنا له :

ولما كانت الفنون عاكسة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها
أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فإن
أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل
من صورته فالطبيعة الحسية التي يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير
الفنان لها .

وكذلك فإن الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها
فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التي يقلدها الفنان
ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن
الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المدسوجة التي
يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفي إحدى نصوص الجمهورية نجد
أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغارفوق رؤسهم
وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بها
من رذيلة ويعرضونه على أنه خير وهنا نجد أفلاطون يتصور أن شعراء

وقفاني هصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق ، ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تحوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذي يجلبها إلى الناس فيندفعون في طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرنا فيها أن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هي : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفني الذي ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتج من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتي دور المتذوق الذي يصدر الحكم الجمالي في النهاية ، وهذا المتذوق يدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثياً أي ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنص الصور الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفني الذي أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجي أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلي الذي لا يتدخل بشخصه في تقويمه . وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كأنه يصور بعقله منظرًا فوتوغرافيًا . وإذا كان الأمر كذلك فالتأثيرات الأحكام الجمالية تستمدق في كل زمان ومكان وعند كل شعب وجيل . ولكن يكون ثمة أختلاف أبدأ بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فني واحد رغم تباين العادات والتقاليد وأختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون

الحكم الجمالي كالحكم المنطقي تماماً ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الاداكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب - الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه . فإذا كان الموقف الموضوعي قد أعتبر الجمال صفة عينية حالة في الشيء الجميل ، فإن أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال « تولستوي » وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولاً وأخيراً فيمن يدرسه ، فجمال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فإن قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

ج - الموقف الموضوعي - الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه ، وقد رأينا نحن فيما

أوردناه سابقا أن الحكم الجمال يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا في عملية نامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة فيكون الحكم الجمالي ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا مابنا أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فإذا كان رسما فإن الأضواء تتلام فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتتناسقها . وفي القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أي نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على تقويمنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجمالي . فكان الحكم الجمالي - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كوتكوزنيا مشغضا نوع من رجوع الصوت المتجه إلى شوكه رنانة هي النفس فيه يكون أهرازها هو شعورها بالجمال .

٣ - أخلاقية الجمال :

مصموم هذه المشكلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق . أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ويختص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل في نظر علم الأخلاق

ونجد أن « هربارت » في العصر الحديث : وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخيرية والجمال . ويجعل علم الاخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب في نظره ، بل هو وحده السكّيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الاول والأخير في تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند الفائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافيتسرى الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم فى الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانيات الافراد بعضها مع البعض فى علاقاتهم الإختصاصية . مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة وبمعنى آخر فإن « شافيتسرى » يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من المارمونى أى الانسجام ويهاجم هو وأصحابه فكرة التفضيلة التى ينطوى عليها الدين وإلى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال التفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدراً للاخلاق الفاضلة هذه الاخلاق التى لا تقوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب التفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهو إلى الجمال ، وتشر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الاخلاقى إذ أن هذا الاسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الاخلاق فنحول بين الفنانين والتعبير فما

يفعلون به من صور قد يكون بعضها منافي للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلاً، ولكن هذا الموقف أيضاً الذي يربط بين الأخلاق والجمال، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو البن للأخلاق، ويرى أنهما يتبعان من معين واحد فإنه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإطلاق بلا حدود في تصورات الفنية التي قد تبدو منافية للأخلاق. وسيُفسر أصحاب هذا الرأي موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشرح نقيض الصور التي تنافي الأخلاق وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة.

وإذن فينتهي بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادي أصحابه بأن الفن لا يرفض بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين. وقد عرف هذا المذهب أولاً باسم «مذهب الطبيعيين» قد جاء كردة فعل على معاكسة الرأي الذي يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب «بلاك» وتبعه «أميل زولا» وكان من المشايخ له الشاعر الفرنسي الداعر «بودلير» ومن أتباع مذهب الفن أيضاً «بولستروي» كما سبق أن ذكرنا.

وكان إميل زولا من أتباع هذا الرأي أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولاً أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية، ذلك المنهج الذي دعا إليه «كلود برنارد» في عصر «إميل زولا» وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة لواقع أي يتقابل الجمال مع الحق، وأن يعتمد الإثنان عما يسمى بالخير، فإذا حدث وأتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامي في هذا التعبير بحيث يتفق في النهاية مع قواعد

الأخلاق ، فلا يفهم مع هذا أن الإخلاق تفرض قواعدا على الفنان أو أن تمت التزاما أخلاقيا في مجال العمل الفني . وأنسياقا مبع هذه النظرية أغرق إميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك وتلمسه في قصة « نانا » تلك المومس التي تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقة الواقعية المكشوفة وبأسلوب في غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان في نظر إميل زولا قينا - هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ ولهذا أيضا نجد إميل زولا من قبله « فيكتور هوجو » يذافغان عن الشاعر « بودايير » ذلك الذي فاق كل من كتبوا في الأدب المكشوف بما ساقه في ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسي لثروات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمتنع الحياء من التحدث عنها ، وكان قضاء بودلير قد حكوا عليه بمصادرة ديوانه وأرقعوا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمي هؤلاء القضاء بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن . ويبدوا إنن أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الإلزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا مذهب الفن هو المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعا ويستهوئ مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصلية ، ورغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلفي ولهذا فأننا نجد أنه كلما كان المجتمع وأقبا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والمكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « الذوق » سيكولوجياً عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس الجمال في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومنع هذا فقد رأى فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيقيون والنقديون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملى .

أولاً - الموقف اللامنهجى : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون ،

١ - النظرة الصوفية

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه في هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب « extase » ، حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحل ، وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها - كما يقول أفلاطون - غير « الموسيقى » ، والمحبة ، والفيلسوف .

وقد بالغ بعض اللامنهجين في هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذى

يذهب إلى أن الفن - وهو ميدان الظاهرات الجمالية - نوع من العبادة أى أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور إيماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحس *Intuition* وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحس ، وليس الحس في حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أى إدراك الديمومة للخلافة إدراكاً مباشراً ، فكأننا بالحس نحيا الجمال ونشعر بديبية في نفوسنا ، ومن ثم فإن أى محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتائجها تفتيت الجمال وموانته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلم على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل ، ومن الإلهام لا من التأمل العقلي .

ب - النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » في علم الجمال فكذلك ذهب التأثريون إلى أن تذوق الجمال لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أى أن يكون علماً . فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإثقال والقبول النفسي إزاء الجمال كما يقول أناطول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه يتعذر علينا الوصول إلى أى صيغة علمية في مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فإنها تكون موضوع حدس غير عقلي ، ولهذا فإنها

ستبدو قذرة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى الذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن ننفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نهجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما ندعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدما فى طريق الذوق الجمالى فنحس بالجمال ونفتبط به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضه ، فالحياة مثلا ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيمر لنا فهم عملية الهضم لا نقتنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استنرارها ، بل نتدخل منهجياً لتحليلها خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعده سيدة .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ . حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانياً - الموقف المنهجى :

أما دعاء الموقف فى ميدان الدراسات الجمالية فمتهم : —

١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي (١) .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال ، وقد حاول « فحز » - أحد دعائها - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى

(١) راجع :

Ch, Lalo, L'esthétique expérimentale contemporaine p. 82-115.

الكيفى عن طريق قياس منبهااتها المرفوعة الكمية ، فوضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال . وهى لذة داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السنة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، ويدعى يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجزيى » الذى يفترض « علم الجمال الأعلى » أو « علم الجمال الميتافيزيى » الأولى القياسىة كما كان عند القدماء . وينتهى فحظن بالكشف عن عما يسميه « بالقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظرية شخصية النكم الاعجابى لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول إلى قوائم مامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الإضطراب والفوضى كمنهجية للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

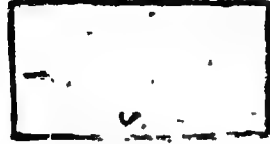
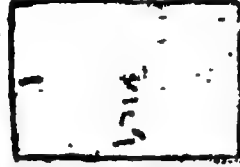
ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

وبمسائل فخر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة مستطيلة الشكل مثلاً أكثر ملائمة لنا واستحساناً عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعداء أبعاد سائر العناصر الأخرى المعالجة فى من النافذتين ، كالزجاج وواجهته المنزل والألوان وغير ذلك ؟

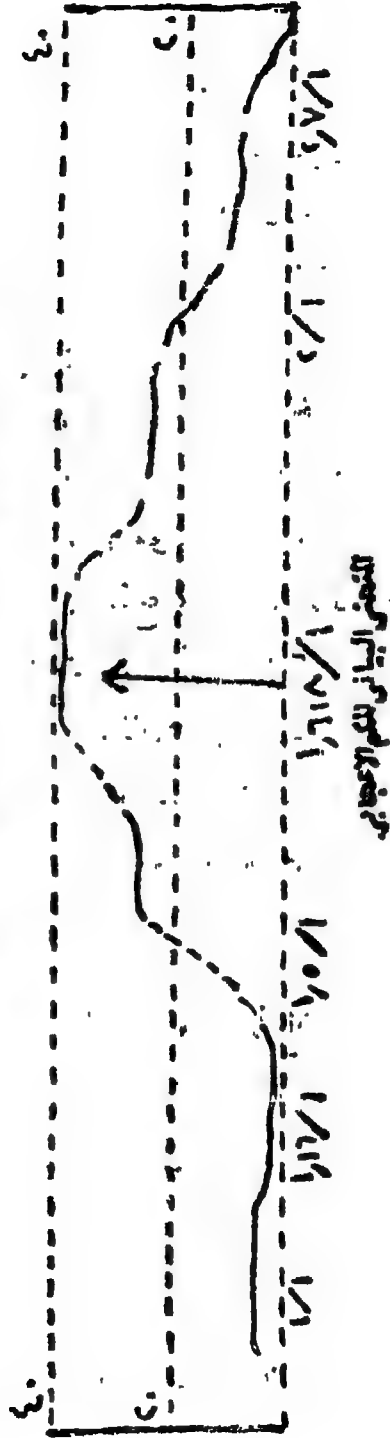
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن قرية من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين يستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلاً مستطيلاً معينه له أبعاد معينة ، ويسمى فختبر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبي Section d'or وهو الذي يشير إلى أكبر قسط من الجمال الأثر الفني .

وفيما يلي توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :

رسم بياني يوضح النقص البياني لكم الاعطاي بكامي باكو السطيلان
استعملوا لدى الشاهدين



المستطيلات المستخدمة في التجربة



ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فيختر التجريبي لم يحوز تقدماً
ماحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من
بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمالي إلى أن يصعب
علماً تحليلياً يجزء الموضوع الجمالي إلى أجزاء ، ويحكم على كل جزء منها على حدة .
فحينما حكمنا على الافذة بالجمال أو بالقيح من ناحية أبعادها فقط نكون
قد اغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه
العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا للجمال النافذة والواقع أن الموضوع
الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فيختر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن
أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع
يخلق عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة
انفصالها . فكأن الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على
حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة
مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متميزة تعبر عن هذا
التركيب الأعلى الجديد .

وإذن ففختر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه
نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمات الجمال تتعلق بالألحان المؤلفة لا
المنفردة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوق
Supra-structure يعلو على تركيبه العادي (١) .

(١) راجع لالو Ch, Lalo, Nctions d'Esthetique. p- 17

“ Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaisons d'un type -

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب
الذوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى تأعليته
المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية
لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظواهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد
أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس مع
أن معظم الجمالين — ومنهم فخر — يرون أن الأعمال الفنية تأخذها قوى
موضوع الدراسة الجمالية . . .

ومن المحاولات الغريبة التى استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مضللة
قيام بعض المشتغلين بالفن والمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام
ووضع شروط استقرائية للتحكيم فى هذه المباريات ، وقد لاحظ المحكمون
فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجل أو الأكل ،
فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والعمق والسطح والعنى
واستدارة التدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة
والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره ، لم تعد
هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهاى بهذا الصدد ، ومن ثم
فقد رأوا أن تمت عنصراً هاماً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والتشويق فى النفس .

- polyphonique, ou un contrepoint de structures mentales et
techniques. d'ou résulte la structure de structures, ou supra-
structure, qui est le tout l'oeuvre, qu'elle soit musicale ,
plastique ou littéraire .

فقد تكتمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتثال
الجامد أي يكون أمرها كما هي تمثال تحتها فنان محتذا هذه الصفات والمقاييس
الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة . وإذن فإن تكون له قيمة
إذن قورن بالنموذج الحي .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استكمالها
وإستيطان النفس التي تكتمل وراء هذه المقاييس وقلل نفس جمالها ، كما أن
للحس جماله . ولينفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتنع
المحكمون في مباريات الجبال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما
يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبراء الروح . ولستأ نبالغ عندما نقول إن
جمال النفس الروحاني أعلى قدراً من صنوف الجبال والفتنة والإغراء الحسي
بل نستطيع القول إن الطرفين متعا . لأن في تأثير كل منها على جمال الشخصية
وقوة تأثير هذا الجبال في الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أي محاولة لأقامة الحكم الجمالي على أساس من
المقاييس المادية إنما تعتمد محاولة غير مثمرة وإن يكتب لها النجاح .

ب - أما المنهج الوضعي أو التحليلي في دراسة الجبال فهو الذي يحاول
أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التي ينبغي أن يرسمها الفنان في
إنتاجه والناقد التي في نقده . والمتذوق في تذوقه . وذلك في حدود دور
كل منهم حتى تعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم تدرس
طريقة تأثير هذه الآثار الفنية في المجتمع . فمجال البحث هنا هو عقل
الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التي تؤثر في إبداعه والأذواق التي تميز عصره .

وإذن فلدبنا خطوتان . الخطوة الأولى : نجدها في علم الجبال التحليلي وهي التي نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية ، والخطوة الثانية نجدها في علم الجبال المدياني وهي التي نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لحكامنا الجمالية .

ولكن كيف تصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجبال إما أن يتعلق بأثر أى بفعل أو بملاحظة أو بحس . ولا تخرج صفة الجبال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة أو بالألم أول صور الإحساس الجمالي . ولكن لا تتفق مع القائلين بهذا الرأي ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس باللذة أو بالألم ، بل يقوم على تخدش خالص للصورة موضوع فعل الفنان . أما اللذة فإنها قد تحدث كأثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال . وأمكن الخطوة الأولى في تذوق الجمال والحكم عليه . وهي الحد الأدنى للشعور الجمالي تتمثل في الشعور بالراحة التي تمرق النفس حينما نشعر بأن ثمة انسجاماً أو تنسيقاً في موضع ما . ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي نحكم فيها على الشيء بأنه جميل وهذه مرحلة متوسطة في تطوّر شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجل من الآخر ، ثم تأتي مرحلة رابعة نحكم فيها بأن هذا الشيء رائع أى أن جماله قد فاق بكل الحدود ، هذه الرتبة تثير فينا نوعاً من الهزة العميقة بحيث نتشقى في أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق .

تذوقنا لمثل هذا الأثر الرائع . فالروعة في الجمال ترتبط بأصناف يقسية
للعنوق وتدفع به إلى موجه عارمة من الانفعال تكون أساساً لتقويمها لهذا
الشيء وحكمه عليه بأنه باغ حد الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع
الحكم رائعا ومتصلا بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الخلدود المتصورة
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليّه تقدساً
وإجلالاً فأننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار
الروعة (١).

(١) ويرد شارل لالو - عالم الجمال النفسى - يودولا للمقولات الجمالية
البعثة ، ويحصرها في تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قواها الرئيسية
الثلاث : العقل ، الإرادة ، والحساسية أما العقل فإن نشاطه الجمالى ينصب
على إدراك العلاقات الكامنة بين موضوعات الإحساس وأما الإدارة فإنها قد
تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم القدر . وأخيرا الحساسية الجمالية
وهي تأثر ملائم يثبت على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة .
وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو الانسجام
harmonie التي هي عكس الحس الجمالى والانسجام أما أن يكون متحققاً
possédée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perdue
فإذا كان الانسجام المتحقق موضوعاً للعقل فإن مقولة الجمال تكون في
هذه الحالة لفظ « جميل » beau ، وأما إذا كان مطلوباً وموضوعاً للعقل
أيضا فلمقولة هي « سام » sublime وأخيرا إذا كان مفقوداً فالمقولة
= (روحى) Spirituel

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم في ناحية القبح ولستنا بعمدد الكلام عن هذه الناحية .

== وأما إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الإرادي إيجاباً أم سلباً فإن
فإن المقولات تترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جميل » أو « فخم »
« تراجمي » . « كوميدي » . وأخيراً فإن الانسجام موضوع الحساسية
ثلاث مقولات هي « لطيف » أو « شيق » . « درامي » . « ساخر »

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهي : جميل .
وجليل أو فخم ولطيف . وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين
الاجزاء والكل المركب منها . أي النسبة المعبرة عن الاتزان في الموضوع .
فيقال مثلاً عن المعبد اليوناني أنه جميل وعن العصر الفرعوني أنه فخم وعن
المسكن الذي يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة
لشيء الفخم إنما يعد انتصاراً للإرادة على مقاومة المادة ، وإظهاراً لسيطرتها
على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو - المرجع السابق ٩ وما بعدها .

Tableau des neuf principales categories esthetiques .

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات اتسع واكتفى - تعميمات أو
أشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ -

Pittoresque, plastique, monumental, poetique, theatral roma,
nesque, lyrique, pathetique, hierarchique, musique, joli,
charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractere, etc.).

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية . ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كيفي . تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثمة فأننا لا نعترف بأي محاولة لوضيغ مقاييس حكمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أي ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعي هو نفس الحكم الذي ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنها لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال ، وشروط التدقيق وعوامل الإبداع الفني .

ج - المنهج الوصفي

نرى أصحباب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن تحكم على الشيء بالجمال أم بالقيح . فذلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها ، بل تعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم ، ونجد عند سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الفرنسي المشهور محاولة للنقد الأدبي تسم بهذا الطابع الوصفي ، فكأنه يصنف تاريخاً طبيعياً للعقل ، والتاريخ الطبيعي لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الطواهر والموجدات ويصفها ويفسر ما أمكن ذلك ، وليس من اختصاصه أن يضح لها قبحاً أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمالي ، ذلك لأنه علم وصفي نظري يعرض ما هو موجود وليس معيارياً يتنازل ما ينبغي أن يكون .

وقد ظل تين Taine أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به في

المستقبل إلا إذا تخلّى عن أحكام النيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى «التفسير» كما هو الحال في علم النبات مثلاً .

جدول المقولات الجمالية

Harmonie (منفود)	perçue (مطلوب)	cherchée (متحقق)	épousée (الأنجم)
Roché Scrituel سامى	Satline جميل	Beau (عقل)	Intellectuelle
Comédie كوميدي	Genique تراجيدى	Tragique جليل	Gracieuse (إرآدى)
Affective	Humoristique ساخر	Dramatique	Gracieux (حسى)
Active			لطيف أورشيق

فعلم الجمال فى نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من نواحي ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان) إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وضيقية من ناحية الجنس الذى أنتجه - والبيئة التى أنتج فيها ، ثم العصر الذى تم إبداعه فيه . وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث . لا من حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الأخياء الكائنات من فقره ولا فقرية إلى غير ذلك .

د - المنهج الدجاطيقى والنقدى :

وإذا كان أتباع المدرسة الوضعية قد أغفلوا الأحكام القويمية ، واستهضوا عنها بالأحكام الوضعية أو التقريرية ، فإن المدرسة الدجاطيقية القديمة قد وضعت مثلاً اعلاً تحكم به مقتضاء على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح ، وكان أولادون هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ،

ويصعد مدى ما فيها من جمال بما يقاس إليه . أما كانت Kant فإنه يضع
مثلاً أعلى أولياً *apriori* أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء . ولكنه غير
مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو في صميمه نقد للحكم أو تأكيد
لمصلحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهي الأشياء
الجميلة ، فلا يوجد حسب رأي كانت - علم يدرس ما هو « جميل » بل
العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام
علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فإننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلاً أعلى ثابتاً
كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالي .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلاً أعلى متحركاً وأكثر تلقائية
وجدة . لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا . ويعبر عن الصيرورة
والخلق الحركي . وهو الوثبة الحيوية الخلاقة *élan vital* . وبذلك انحل المطلق
المتالي الدجماطيقي ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبواو
Boileau وبرتييه Bruntière ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة
تطوراً وتجديداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

هـ — المنهج المعيارى

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للنقاد .
وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع في إنتاجه الفني
وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والمثدق في فهمه للآثار الفنية وتذوقها ،
ويتقيد المنهج المعيارى في علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس - كما

ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاربي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تغطي الزمان والمكان وتنحصر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوصفي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين ما في المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستغیر من المنهج الوصفي تسديعه المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فإنه يستقي من المنهج الدماطبي تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى . . .

وكان (فوننت) wunckt هو أول من أطلق هذه التسمية أى والمنهج المعيارى ، على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن ثمة علوماً إنسانية ثلاث هي : المنطق والأخلاق والجمال . وأن هذه العلوم تدرس فيما ثلاث هي : الحق والخير والجمال على التوالي ، وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية . نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فإن ذلك يدخل في دائرة تاريخ الفنون . بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكي تصالح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على السك الإعجابى لفالسالية المتذرفين كما رأينا فى مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشئ يعتبر مادياً أو روحياً Normal إذا أدى وظيفته ،

أما إذا فشل في تلبية الوظيفة الخاصة به فإنه يعتبر شاذاً ، ومن ثم فإن العمل الفني يكون له قيمة سوية . أى يكون جميلاً عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبة ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية نراه أو يطهرها أو يتسامى بها . أو بمعنى آخر يتابع السير في مرحلة من مراحل التطور التاريخي للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له في مراجعتها موقفاً سلبياً . فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف تقنية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفني شاذاً أو غير سوي إذا لم يحقق أياً من الوظائف التي ذكرناها . ولكن البحث العلمي عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفني ليس بالأمر اليسير . فيجب إذن الاكتفاء بوضع « المتوسط » نقيس به العمل الفني السوي ويكون في نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصنفوة . ولهذا فإن المثل الأعلى للجمال يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلي le normatif futur . أو أنه موجه إلى الاجيال القادمة . وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن العمل الفني الذي لا يلبي استحساناً من عامة الناس . أى الذي لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره المأم عن الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بوداير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ

هي أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع إستحسان الجمهور.

و — المنهج التكاملى :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على التقييم السوية أو المشايبة فان الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لمعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت مادية أو آتية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوق الذى يعلو على هذه التركيبات المتغيرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق الملتصم بين التركيبات المتغيرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغيرة لها كیفياتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله بوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل السابع

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذي نرصد في رعاياه أبعاد التجربة الجمالية . فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولاً - المميزات الخاصة للعمل الفني :-

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلاً والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليداً للصور الحية ، إذ لو صبح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الحية ، إذ أن مجهود الرسام أو النحات حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن تمت أنماها مباحراً يرى أصحابه في الصور الفوتوغرافية عملاً فنياً جميلاً وذلك من حيث الزوايا التي تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والاضواء وأنماساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليداً مخلصاً أميناً . ولا يرسم الأشخاص كما تنطبق صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير . ولكنه يدخل في شخصه وبذاته فيما يرسمه . فإذا رسم صورة «سقراط» مثلاً فإنه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يومياً . بل يرسم «سقراط» كما يتصوره هو . أو كما يود أن يراه . بحسب أسلوبه الفني . وأنماطه مع ألوان شعرة

الخالص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو . وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة بل العمل الموسيقي هو خالق وأبداع قائم أولاً وأخيراً على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي . فالفنان الحق لا يسمح لآنيته أو لآي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه ويتحكم في أسلوب أدائه . بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساهمة قد لا تؤثر كثيراً في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للإنتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الإبداء الموسيقي توحيده ، أي إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا السطاق ، وأن يحثك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء ، وكذلك الناقد في ميدان الشعر يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فإن ذلك يحول بين المتذوق وأستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فانتنا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوي الحنق والمهارة قد انتجوا أعمالاً فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة

التعبير وبراعة الاقتباس فحسب . ففي الشعر مثلاً قد يعجب الناس بنجولة اللفظ وجرسه في الآذان وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقته وقدرته على صياغة الحسنى والأمثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحري أشرف الدياجية وجدة المطلق وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى - إلا أن جميع هذه الأمور وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل في نظرهم - إلا أنها في واقع الأمر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الخلد الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لصنعة زينة لها في الأذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيراً حسيّاً موقوفاً فما هي إلا ذبذبات طرقت تنقضي بانقضاء سماعها - أما الصور الشعرية فإن تذوقها والإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذائقة المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالستزام السيمتريّة (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاتيح الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكرن أهتمامه موجهها إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الأصلي للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحوية التي يعاشرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني

الأخرى :-

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف اساسا عن اوجه النشاط الإنسانى الأخرى .

١ - قالن ليس فلسفة : إذ ابن الفلسفة تداول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقى ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مباشرة لا بأسلوب الفلاسفة . إن الفن تجرّيدية فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر . يعلم على الصبيغ المنطقية ، فينمنا نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقيل لكي تقيم مذهبا معيننا نجد ان الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقى لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويتهما الدافقة والوانها وحاملها الشعورى والزمانى والمكانى . ومعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد . وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد ان العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد ان الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون ان يستوقفها ولكننا يجب ان نفرق بين التجربة الحدسية التى يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية فى الفن . فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيل الحيوى الذى انتهت خلال التطور الإبداعى دون ان يفصل هذه الوحدات عن روايتها السابقة واللاحقة . إلا انه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص فى سير اغوار هذا الواقع دون اى تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس فى تكوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصى ، بل يكون رائد الإخلاص والدقة والأمانة فى رصد ذبذبات الواقع الحى عن طريق التجربة الحدسية . اما

الحدس الفنى فانه وإن كان يتناول الواقع فى حيويته أى الصور فى تمام
أكتمال نبضاتها وألوانها الحية . إلا أنه يجعل لها حاملا شخصياً ذاتياً يأتى
من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقى ،
إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقاً الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلى
الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى تسميه
منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلاً عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب . فإنه
مع هذا قد يدخل مع الفلسفة فيعبّر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية كما
هو الحال فى المذهب السريالى ، فالسريالية فى فن الرسم مثلاً - وهى أسلوب
طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض -
أوفيا يشبه النمط الأسطورى - عن عالم الرؤى والأحلام . وأستجلاء خيال
العقل الباطن والخواطر المكبوتة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن
الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجسد الصورة المحسوسة من خصائصها
البارزة ويخلق عليها طابعا سيكولوجيا معيناً وتكويناً رمزياً غامضاً بعيداً عن
عالم الواقع . ولكن العلاقة التى بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست
كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة - كأداة للتفاهم الاجتماعى -
قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها صمة إجتماعية من
حيث أنها لغة الجماعة معينة أتلفت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل
فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه - بينما نجد هنا
بالنسبة لعلاقة النص بالغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين .

ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستعمل بأمانة إلى أذهان الآخرين لنقتنا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني - نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرؤى المجردة ، فالرمز السريالي الذي يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية محنة لا أثر للموضوعية فيها . . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فإن التلاقى بين الملسفة والفن في هذا المذهب يستند أساسا إلى التجربة الشخصية والمعاناة المردية والتأمل الذاتي اللاشعوري وليس إلى المنطق العقلي والفكر المجرد ، ومن ثم فإن اقتراب « الفن السريالي » من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل في نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا - وهى الموضوع الأثير للفلسفة - فإن الرمزية أيضا تسير في نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز إليه يرموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، و قمة الجبل الناجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة قد ترمز إلى التزمّت الدينى والأخلاقى إلخ . . . وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالي والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن أن يدخلوا في نطاق العمل الفلسفى . فالفن ليس فلسفة .

٢ - ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) أى أن يكون

فى اصله أداة طبيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابة على مسرح

الحياة الإنسانية ؟

والجواب بالنفي، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاى ان يكون امينا فى سرد الحوادث التاريخية، بل له ان يصور التاريخ كما يراه وله ان يمزج حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يكن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة. بل عنى أكثر من هذا بإبراز شخصية كليوباترا كما يحسن بها هو: كمنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتراه فى لون خاص، وليس كما حدث فعلا فى التاريخ. بل لقد عنى أيضا بأخراج هذه الصورة الفنية - وهى القصة - مكتبلة المناصر بحبكة حبكا فنيا بحيث تقضى إلى نتيجة تحمل مشكلة القصة، هذا بالإضافة إلى ادخال قدر من الفكاهة والمرح لكي تسهل متابعتها. ولكي تكون أداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو نسق غير مألوف. وكل هذه أمور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو انها حدث بالفعل فى حياة كليوباترا.

وإذا فهم الفنان ليس التسجيل التاريخى، بل هو الخلق الفنى، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فإن الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الخدس الجمالى للصور التى تدبج من اعماقه.

وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الوقائع التاريخية فى العمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا ان ثمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ.

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التي تفرضها
الوقائع التاريخية . فلا يمكن لقصصى مثلا أن يصور العاغية في صورة
حكيم مصلح يتطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان
مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١)
فالعمل الفني الذى يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون
مطابقا للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمضامين
التاريخية .

٣ — هل الفن علم طبيعى :

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعى ينهم بمجمع الحقائق
وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن
قوانين سيرها فى الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضى فإنه يستخدم منهج البرهان
القائم على البديهيات والمسلمات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد
أو البرهان كمنهج ولا يخضع للقروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو ينبع
من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علماً
طبيعياً ، أن نبين فى جلاء ووضوح أن العمل الفنى أبعد من أن يعد مجرد
عكاشة للطبيعة . ففى الرسم مثلاً لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة
التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفى أدق تفاصيلها . بل إن الفنان فى

(١) وقد أخرج مؤخراً أحد الكتاب فى مصر مسرحية من هذا النوع
عن «مأساة الحلاج» أظهره فيها كمنصليح اجتماعى عظيم ضارباً عرض الحائط
بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصبوية لا تغيب
عن أنظار الباحثين .

هذه الحالة هو الذى يسبق طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد إخلطت بذكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فان المنظر الطبيعى الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون عيئذ نتيجة لحس جمالى تابع من أعماق ذاته وقد يختل فيه بعض الحقائق الطبيعية . وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحس الجمالى للصورة :

٤ — وكذلك فان الفن ليس عملاً يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل الإنائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انتقالاً سريعاً لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية عهد الهادئة التى تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — ليس الفن صدى مباشراً للاتصالات الموقوتة التى تعرض للانسان ،

فالفنان كالشاعر مثلاً لا يفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يكى أن يخرج أو يقفه إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصل يجذر من أن ينساق وراءها إذ هو يجهل فتفاعل صورته التى يجدها مع الاتيصال المحيط بها . فيصير عن الفنان تعبير قى رائع ، قد يكون ألياناً متتابعة أو لحناً موسيقياً جليلاً أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصنعة الفنية وأسايلها :

وإذن فالفنان قد يستجيب للاتصالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد متصدّر لردوده تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع

بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحتة - والعمل الفنى الذى يقوم على الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الانفعالات عاملا عقليا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تأكر واقتباس وخيال وإضافة وحذف وإبتكار وكشف إلخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحرقنا من العواطف والانفعالات المباشرة ، أى أنه يتطوى على قوة تطهير تستمد تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص عاملا مساعدا فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيناغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو يذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... إلخ وقد يخلد ، بينما نجد أن الاتفعال الوقتى المباشر ينقضى أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت غملا فنيا أصيلا تبقى مألقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخيال المثالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة فهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فان تمت محاربة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق

هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحاني فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفهية ، إذ أنها تشتمل في الغالب على نقد شديد للحاكم والناجر وصاحب العمل والمحامي ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع خرفهم . وليست الملمأة وحدها هي التي تبقى وتخلد إذا كانت عملا فنيا أصيلا . بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدي أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير في نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما نرى فيما بعد . ومع هذا فإن « المأساة » التي تثير في نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تثير فنانا أصيلا . وهكذا أيضا فإن الملمأة التي تقوم أصلا على إثارة الضحك والزخ فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التبريج المرفق عن النفس والموقوف بزمان ضووره ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما بقي له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حداث في الصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فأصبحت عملا ممتازا كما هو الحال فعلا في رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات النقد اللاذع الساخر .

٦ - ليس الفن خطابة أو تعالما أو تهديبا :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية

أو العنسية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو أن يكون بهذه الصفة فنا خالصا إلا إذا كان ممتزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصفتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن جس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تحتاج جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني ... إلخ كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو التهذيب الأخلاقي فإن الخطيب في هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوي تعبيره على خالق أو إبداع فني لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابي نوما من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يستخرون من الخطابة والشعر الديني قولتي يقول : إن الأشعار المقدسة مقدسة جدا لأن أحدا لا ينسها ، أي أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هي تعبر عن تصوير لقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الشراب أو الرجاء .

ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الأخرى :

لا يمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط العقلي الأخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش معزول عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فيه نوما من الانطباعات الخالية من أي محتوى .

وإذاً فليعمل الفن لا بد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى، لذلك فإن مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أى فى الضمير الخلقى أساساً للفن ، وقد لا نوافق نحن على ما يذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطبقون بين الخير والجمال . ومهما يكن أمر هذه النظرية . والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حسن مزهف يشعر شعوراً واضحاً بالمعاني الخيرة والشر والفضيلة والرديلة ودقة شعوره بهذه المعاني لا يفسر على أنه تخير اعترف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلاً للمعاني الخيرة والنضيلة كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة . الفنان إنسان حر طليق لا يقيد أى عرف أو منفعة ولا ينساق بشه وراء أى من هذه المعاني وليس الفنان أيضاً مطالباً بأن يتصف بشئ من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديساً ليكتسب قصائد التضحية وأروع ملاحم النكس والفداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يعصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعاً من التعويض النفسى عن عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وحيد النشاط العقلى . الأخرى بل العكس هو الصحيح . وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكي تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) - فالخط أثر فنى بديع نفسه بالجمال أو بالقيح . وهو أيضاً أداة إجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ، فإذا كان هذا

الخط منطوقاً أى شفويًا فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والاتصال اليومي بين الأفراد والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والمحاضرات عبر الاجيال وكذلك الغناء والرقص والربم والبحث والآثار المختلفة يأ عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، فى كل ناحية من نواحي النشاط الإجتماعى يدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنسانى ، وكذلك فإن الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع » .

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشيع التوافق والتضامن بين الناس ، فاتفق الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة ، هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الإجتماعى فى المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة .

والخلاصة أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية - كما قلنا - ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسترق إنتاجه الفنى النابع من تلقائيته المحسنة .

الفصل الثامن

تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الابداع الفني

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق التي تلد أثرأ فنياً ، أو بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد العمل الفني ؟

١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد منه من ربات الفنون . فالن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد العفوي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس سرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوايل السلبية التي تنتظر أنهار المطر أي الإلهام دون أي تدخل إيجابي من ناحية الذات ، فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق ، وإنما أفكاره هي التي « تفكر » له ، وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتز لم يبدل أي

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمي المليجي عن « سيكلولوجية الابتكار » فهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الابداع الفني .

مجهود شعورى فى تدبيرها اللهم إلا الإنصات المريف إلى هواجسه الباطنية، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائيا سحرىا يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول كولريج من أنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشیطان خاص به فالننان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه . هذا هو موقف مدرسة الإلهام والمبقرية فى تفسير الإبداع الفنى ، ويبدو أن النزعة الرومانطية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هم بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يقررون أنهم أستمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطية يتناسون أن الفن وإن كان إشكالا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل .

٧ - النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فإن العقليين قد ذهبوا إلى أن المبقرية فى الفن لا تعارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج وأغ قد أملاك زمام نفسه ، وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس

حقيقة أن الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراف الإلهي ، وليس هو نوما من الاجترار اللا شعوري كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإرادة مضادة . وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أي عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام

ونمت صورة أخرى الموقف العقلي في تفسير الإبداع الفني . حيث نرى (كانت)^(١) يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية *apriori* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفني وهي . الكيف *qualité* أي تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم *quantité* أي عدد المعجبين به بناء على مدى تناسب الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضا بالكم الاعجابي ، فالأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ويسمى الأعجاب به عند الناس . ثم الترابط *relation* أي كون العمل الفني غاية في ذاته أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تنفي الصفة النفعية وينتفي إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها وأخيرا الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفني *moralité* وذلك يعني أن الحكم الجمالي ينصب على واقعة يحدث في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بانتراض وجود إحساس مشترك

فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة . وهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق . ولكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الابتاع الفنى فعلا صادرا عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان . وكذلك فإننا نعتبر شروطا لحكمنا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعـة النفس الواعية بمعنى أنها تتطلب تفكيرها أو تطبيعا ، وتعمل فـنا عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية .

٣ - النظرية الاجتماعية :

فإذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد اصحابها يبحثون عن « الدور » الذى يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية في ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فإن المثل الأعلى في الفن لا وجود له عنده ، والفن يخسب رأيه ليس لأنه اجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعي ، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل إجتماعي والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالي الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة الجمهور أى المجتمع ، والفنان ليس كائننا

منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحقا ، إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تسبق إلى تيارات سلفية معارضة تسرى في المجتمع وتشجع على الرد ، كانهيار النظم العتيقة ، أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرة دائما . إذ أن الفنان مندمج حتما في التراث الحضاري للمجتمع بالإضامة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ، والواقع أن كل فترة زمنية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، فقاتلوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوربي الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

وياخذ دوركايم أنجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارس ، ولا ينبغي على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره ، وعلى هذا فالفنان في نظر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختيار اللاشعوري وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة للاختصاص الذي تم عن طريق المجتمع ، ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفني يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يملكون بأيديهم تحيوط التأثير الاجتماعي التي تكون في الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة

تتمثل في أن يدخل الفنان على التراث الفني للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تآليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفني قائم على :

أ — المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية . والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ، ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفني عبر التاريخ .

ج — الوعي الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

د — النظرية التأثريه أو الانطباعية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم رنوار . وماتيه وسيزلي . عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفني لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده ، وأنه شئ فريد ليس كمثله أى شئ آخر وهو يحمل طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى مجموعة من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعمل الفني الأصيل لا تعلوه نعمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفني الذى ظهر فيه فندهش له وتعجب به وكأنه سر يذيعه

الفنان لأول مرة . وليس كما يقول الاجتماعيون إن العمل الفني مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مهما أنعزل عن المجتمع غايته يعود إليه . من طريق الجمهور الذي يرجع إليه وحده تقوم العمل الفني . ويستند موقف التائيرين بهذا الصدد إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما العبورية المسيكتملة لعمله الفني قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحدا أن يقدر مقدما مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة إذ الأصل في عملية الإبداع الفني هو الشهود بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره في - ونداء - لا محدود وفكرة منطبقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولي لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولي . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو مارضه ، ومن هذا يتضح لنا أن إلابكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على جسيبة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضني والدراسة المستمرة التي هي أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفني وأستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية .

هـ - موقف مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفني يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسي . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو في نظرها شخص منطوق على نفسه يقترن كثيرا

من حالة المريض النفسي « العصابي » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتفليس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد أخذ فرويد «ليونارد دافنشي» مثالا لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي أبنا غير شرعى ، مما دفع به إلى الارتباط بنوالذته ارتباطاً زائداً . الامر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر — فيما بعد — ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الانحرافات فى أعماله الفنية فى لوحة المونا ليزا مثلاً ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالقول إذن عند دافنشي لم يكن سوى عملية إغلاء أو تسام بالفريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الليبيدو وتحويل لها — عن الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور (١) وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الفريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابى فى أن القدرات التشكيلية (٢) التى لديه

١ — يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ — أحلام اليقظة ٢ — أحلام النوم ٣ — التهيج العصبى والتوتر الحى ٤ — الانتاج الفنى — ويمثل المنفذ الفنى نوما من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة .

٢ — القدرات التشكيلية — مثل عامل الطلاقة . عامل الابتكار . وعامل الأصالة وعامل التخيل وعامل التذكر .

نتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسمي والتعبير عن اللا شعور بما فيه من ذكريات مكبوتة يتحدر بعضها من عهد الطفولة « كعقدة أوديب ». مثلاً وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعضاضة بل هو يحاول عرضه والتفيس عن اليكبت وكأنه يقوم بعملية تظهيره ، ويتيسر شازل بودوان نظرية فرويد في الخلق الفني اللا شعوري بأنها تصون ذلك الانفجار اللا شعوري الفريد الذي يحدث في الحياة الشعورية ، وهو انفجار تلك الرغبات التي لم يعجز الرقيب النفسي في كتبها جازمات الحنسية والرغبات المتخرفة تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين : فأما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تبسام يأخذ صورة العمل الفني بل لا بد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس لها قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى ابداع فني .

٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسي (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفني فهو يذكر أن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعوري والنشاط اللا شعوري ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكولوجية وحدها في تفسير الظاهرة الفنية إذا ما أنجحت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضاً إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهر الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي . وكان النشاط الفني يرجع إلى حافز فطري يتسلك

تلك وجود للبشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره ، ومن ثم كان صراما ينشأ
بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التي تطغى على
الجانب الشخصي في حياة الفنان فتشرف نفسه السخط والتهميم والتعاسة وهذا
هو عين للنحة الفنية التي يتختمه بها اللا شعور أو الضمير أو الوجدان
الجمالي فيجعله أداة للحل ومسالمة المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللا شعور الجمعي ، أي لا شعور البشرية جمعاء ،
هو مقدر عملية الإبداع الفني ، ولهذا فقط ربط « يونج » بين الفن
والوجود بعنفة عامة . وأختص الفنان وجده من بين غيره من الناس
بالقدرة على إدراك محتويات اللا شعور الجمعي ، وهذا فان يونج يذكر لنا
أن العمل الفني - أي رسالة اللا شعور الجمعي - هي التي تتصلق الفنان
لأ العكس ، فجيتته مثلا لم يخلق فاوست بل فاوست هو الذي خلقه ، جيتته .

الفصل الثالث

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي فإنه يجمعنا علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخياً عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن .

١- والنظرية الأولى التي عرضت لهذه المسئلة ، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور . فالن إن هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير الغريزة الجنسية .

٢- أما هربرت سبنسر فإنه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطاً أريستقراطياً لا مدنى له ، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣- ورأى ثالث هو الذي يقوله به (كارل بوش) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلاً وهو أسبق الفنون جميعاً إلى الظهور قد نشأ في أول أمره مع العمل الجماعي أثناء جنى الحاصل أو الصيد أو غير ذلك . ففى وسط العمل ينبرى أحد العمال ويرفع صوته ليرفقه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤- والرأى الرابع هو الذي يقوله به بوجلي Bouglie ويرجع هذا

الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم . فالبدائيون يضعرون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من للعظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عند البدائيين .

هـ - أما النظرية الخامسة وهى نظرية أميل دوركايم فإنها ترى فى الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا . فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعماد والراسم الديني والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، بحيث كان المنصر الفهم يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الديني البدائي ، ونغمات الموسيقى الجنائزية ، ويصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين قبيئون كيف أن الطقوس الجنائزية - وهى طقوس دينية - كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية مرتبطا بالمسيحية أوثق الإرتباط . وإذن فعلى رأى دوركايم يتكون للفنون غاية دينية أى اجتماعية من والدين كنظام اجتماعي هو الأصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحث مصدره الفردية ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا تدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذى

يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب في صوت رخم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليمسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار في نشوة الحب الذي يعتصر فؤاده فيرتبها في شكل باقة ليهدبها إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجبال في الطبيعة فينتقل صورة منها إلى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جبال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجبال . فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة . إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين . بحيث تكون النفس المعبرة هي أساس التفاعل وشرطه ، وهي التي تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فني فريد . فإذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنشور ، قال نثرا . وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كان يعبر ، جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهي الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو بالنحت ، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل العاشر

تصنيف الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة المبادئ الفنية وهي المصدر الأول للاظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسي أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فإذا لم يكن الجمال معطية ذاتية للحس أى معنى يتجاوز الحس وبسوء عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فإن هذه المواقف الميتافيزيقية والتمثيلية والعقلية تتفق كلها فى أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحدث فيه العامل الشخصى ، والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتعين حينها تتصل بالواقع ، إن الشئ الجميل مثلاً . ليس جميلاً لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشئ هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة . أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال تقيّة الفنان وأصول صناعته الفنية . هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليداً للطبيعة ، وعلى هذا فإن مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليس هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست « ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشئ »

الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تتركب أولياً معايير الفني .
الجميل ، وكذلك . لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفياً من الخارج على الفن
بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفني نفسه أى
من آثار الفنانين والكتاب كما نفعل فى الأخلاق تماماً حينما نستخرج معايير
السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحبها ، ولهذا يجب علينا أن
نستعرض سائر ميادين النشاط الفني لكى نتعرف على هذه المعايير . والطريقة
التي نجعلها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل إلى تحديد هذه المعايير هي
طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس
التي يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد
يدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون
تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية
وهي النثر الأدبي والشعر ، وثانيها : الفنون التصويرية وهي التي تعبر عن
الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هي :

أولاً — الفن التشكيلي : Plastipue ويتضمن النحت وهو موضوع
أهمـال فنية يمكن أن توجد في الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارة
وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانياً بـ التصوير : ويسميه أيضاً فن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحداثة .

ثالثاً بـ فنون اللعب بالأحاسيات *jeu des sensations* مثل الموسيقى وهنئ فن الأحاسيات البسمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهنئ وفن الإحساس البصرى . . .

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة الفنون البريكة مثل : المبرخ والغناء والأوبرا والرقص إلخ .

تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترميزية للأفكار أو المثل نفسها على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقاً .

أ- فن الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال أفكار حديثة لا تلبث أن تحولنا الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالنقل والتماسك والمقاومة . وتترامى لنا الناجية الجمالية بين النقل والمقاومة : ويعبر النقل عن جهد المادة لكي تنفذ إلى الأرض ، وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . . الخ فاذن هناك عملية دفع وجذب بين النقل والمقاومة ، ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب- ثم يلي ذلك الفنون التشكيلية وهى : النحت والرسم ، أما النحت فإنه يكشف عن البنية الحركية للصورة الإنسانية ، ومن هنا تفسر إشارات

شوبنهاور للمائيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال . أما الزسم
فمضوعه الخلق أو الطباع خصوصاً في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعرو هو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات
المعبر عنها بالفاظ : ومن الشعر ما هو قنأى وهو يعبر عن سكينه النفس
وهدها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسه الشاعر حينما يتأمل الطبيعة
وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً . . .

أما التراجيديا وهى النوع الثانى من الشعر - وتعد أسمى أنواعه - فهى
تكشف لنا عن الجانب المفرع من حياتنا حينما تتعرض في مواقف التمثيلية
لذلك الصراع المفرع الخيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع قسها
أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا تقوى على مغابتها .

د - وأخيراً نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعاً ، فهى مستقلة تماماً
عن عالم الظواهر وتعبير عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الأفكار
والإرادة نفسها ، وهى أيضاً لغة كلية تعبّر عن المواطن في أصواتها
وتفاوتها كالفرح في ذاته والألم في ذاته . . . وهى تعبّر عن هاتين الماهيتين
بعد أن تعمل عنها حرافزها .

٣ - وقد أضاف ليسنج Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين
أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلى
المكانى الثابت ، والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد فى العصر
الحديث الأمريكى توماس هل جرين Green سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون
كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاها ثلاث فنون مجردة هى الموسيقى

وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتها الزمان والمكان معاً .

وفي ثاني هذه المراتب للفنون يوجد فئتان تعبيريات أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطرطان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أي الأدب الذي يستند إلى عنصر الزمان ، وهكذا نجد أن Green ينساق في نفس التيار الكائن الذي تأثر به « ليسنج » قبله .

٤ — أما عالم الجمال الفرنسي شارل لالو فقصده وضع تصنيفاً تركيبياً مستمداً من نظرية الجينات في علم النفس فهو يميز تركيبات متعالية قومية تضيفها للفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية :-

أولاً - تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأوركسترالية والكورالية) .

ثانياً - تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصور الفنية المعروفة « بالسينما وخیال الظل » .

ثالثاً - تركيب الحركة : وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل البالية والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (بتانيس الماء والشلالات وغيرها .

رابعاً - تركيب العبدل . أو الفعل وينضاف إليه : (المسرح) .

خامساً - تركيب ينصب على التأليف بين أنواع التشكيل مصور ، كما فلاحظ في (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية

كما نجد في فن (التجيب) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق) .

سادسها - تركيب اللغة والشعر :-

سابعاً - تركيب الحساسية كما نجده في فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) .

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين يدينا يمكن أن تعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - وفي المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا الشخصيات بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو المارتونييت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللبني . فيخرج لنا فن الأوبرا .

٥ - تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو ينقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام :-

القسم الأول : فنون الحركة .

القسم الثاني : فنون السكرن .

القسم الثالث : الفنون الشعرية

لنتناول أولاً القسم الأول من هذه الفنون وهي فنون الحركة .

هذه الفنون تشمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة

وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد. ففي الرقص مثلاً نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التي نحتاج في نفوسنا بحركات، بسيطة، فنجد راقصة الباليه - مثلاً - تتعاقب مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك. فبدلاً من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة، نجد أن هذا التعبير اللغظي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه، إذ تظهر فيه الراقصات براعاتهن في التعبير عن المعاني والآثار بجزركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « ترستان وأوزفد » وقد قام الراقصون والراقصات - جنسيتهم هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها وكذلك مثلت مسرحية « أم كلثوم » ومسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه . . .

على أننا لا يجب ألا ننصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعاني على رقص الباليه وحده بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما يرمز بحركاته إلى أفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة، ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الديني، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فإن دوران الدراويش وأهترازاتهم هو نوع من الرقص الديني أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له. ولكن البعض يربط بين الإشتارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص،

وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الفرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تمهت عن وسيلة للتعبير الفني عن هذه الحاجة الجنسية ، وهي من أبولي الحاجات الأساسية التي تعمل على بقاء النوع الإنساني . فقد استخدم قدماء الفنانين الموزون مختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسي ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفني أيضاً . على الإنسان على هذه الأرض وعلى هذا فإن التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للفرائز لا يمكن أن ينفي أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس في الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية في أي صورة من صورها هي فن من الفنون الجميلة ما دامت تجسّد استمتاعاً بها ومتعة لها . وتقديراً عند أي فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون تدخل فني جميل أي دون أن تكون تمت حركات رشيقة متناسقة مرسومة فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالي ، فإن إنتاجه سيعدّ إنتاجاً رخيصاً لا يستحق أن يراه ويُقدّره الناس .

٣ - للغناء : أما في الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فإننا

نعتبر بواسطته عن إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم فيولنا معه وتتداخل فيه معاني كثيرة كالوفاء ومحبة الوالدين والحب بجميع صورته ، وفي الغناء نجد أن أي

إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون في الغالب إحساساً موضوعياً إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرًا منفصلاً عن عالمنا النفسى الخاص فنحن في الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سايرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها - وإذا ما كانت الأغنية معاصرة تقسماً لأشجاننا أو لأفراحنا ، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فإن الأغاني التى سمعناها فى أيامنا تشجعنا أكثر من الأغاني التى نسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأي نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فإن الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة ، ولا سيما حينما تصدر حكماً جمالياً على الأغنية ، ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فإننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهيهِ .

٣ - الموسيقى :

أما فى الموسيقى فإن الفناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألمان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف

مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء في الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور . والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها . وهو إنطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحُب وهو أول ظاهرة إنسانية تدور حولها مختلف العواطف والانتعالات ، وأحياناً يشعر الإنسان بعنت هذه الظاهرة يتطلق لسانه بكلام مقنطم شبه منغم يتجارت مع آيات القاب وزفراته فيرسله عبر الهواء كياناً يتحدث موضوع محبة أو كآته يتأجج الطبيعة التي تحتضن هذا المحبوب أو كآته يسري عن نفسه ، وكثيراً ما كان الإنسان البدائي يرفع عقيدته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تترامي مظاهرها أمامه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرعبة ، فيكون هذا الغناء ونمائه لرجع صوته ابتئاساً منه أو محاولة للشعور بالإيناس . ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساساً عماداً بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخبر الماء المنبثق من ينبوع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وخفيف الأشجار ، وأصوات المياه المختلفة وديبب الحيوانات وأصوات الرعد ومبيض البرق وغير ذلك من زجرجة الرياح وهبوب النسيم اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة يجد لها صدى في نفس الفنان البدائي ، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأصوات كسترات الطبيعة فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ، ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرانينا اليوم دقات

وأصوات تقرب كثيراً مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة — فشلا نجد عند شعب - زرهاواي ألحانا موسيقية يحيل إلى من يسمعا أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول . وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويغفلها . وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فأنك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقدم والخضوع للهيبة الطبيعية والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر وقو كبريته في مهب الريح يحمل أنقال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابراً في حيرة خاضعة لضربات القدير . وعلى الجملة فإننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها للعمى للطبيعة في بساطة وسذاجة صارخة . وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهندو الجر أو قبائل أواسط أفريقيا كالأشوك وغيرهم فإننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التي تعلو فيها شدة قرع الطبول ويترجم أثناءها النفير القوي ذو الصوت المرعب ، وبما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلاً ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة — وكذلك فإن هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الإفريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر والألوان شتى من الصراع والاعارة ، ونحن نلحس في موسيقى الجاز تعبيراً عصبياً يترجم عن موسيقى الزنوج في إفريقيا . وبما هو جدير بالذكر أن

هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبي أفريقيا ثم إنتشر منها إلى أمريكا وبقي أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من تجارب النفس من ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي — كما قلنا — في المركز الثاني بعد الغناء من حيث الظهور والتاريخ ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الاوتار والالات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفساني الأمثل . فالغناء التلقائي المنطلق للتعبير عن نزعات النفس ، وشوقها ولمفتها عند البدائي سابق في الظهور على اللحن الموسيقي الذي يعرفه الفنان البدائي . كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

ثانياً — فنون السكون :

وهي فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقاً فكرياً مژمناً . والإنسان حينما يطالع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . رغبة التذوق الجمالي لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي أتيج للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التي تشيع في نفسية المشاهد الأثر الفني ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالي ويقدر القيمة الفنية للأثر الفني الذي يعاينه . وقد تختلف مع لازما كس وغيره ممن مذهبون في تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يعمل بنا الاحساس بجمال انتمثال أو الصورة إلى قصة

التذوق أو حينئذ يشل الأثر الفنى موضوعاً من صميم الحياة ، فانه يحس
بديب الحياة فى أثره الفنى ويشعر بأنه ممتلئ حركة وقوة وحيوية —
وكذلك نحن حينئذ نتذوق هذا الأثر نشعر بهذا الديب وهذه الحركة
وكان تمثالا ما ينطلق بدون جناحين عبر الفضاء ربما يحسسه من معنى
الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة
أو أى نشاط رياضى أو قى كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن
تحس احساسا عميقا بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكنا فى
مظهره وعند النظرة الاولى العابرة .

وكان لازبا كس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون
السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل
واحد ، وأن الأثر الفنى على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا
وبحسب تشكيله الواقعى فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت يتحرك ، أما
النظرة المتعمقة فإنها شئ آخر وهى تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلّقها
بالأثر الفنى نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تعبيرية
الجماد وتعمل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة فى جنباتها ، فالتأثير سيجدى
آخر الامر أن الفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على
الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

ثالثاً — الفنون الشعبية :

وهنا الشعر الغنائي ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيلات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفن الأدبي .

(٢) والغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بضدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليد آله أو تأريخا لحوادث معينة ، بل هي تعبير عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها

٦- تصنيف سوريو :

وأخيراً نجد باحثاً فرنسياً جالياً آخر هو إينين سوريو R. Scuriau فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال في المربون تصنيفاً أكثر تماسكاً وتنظيماً من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناء أولاً على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانياً على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الأخيرة الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة وهي ضئيلة نوعيه مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، ويخصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١- المخطوط ٢- الأحكام ٣- الألوان ٤- الإضاءات

- ٥ - الحركات . ٦ - الأصوات الجزئية المقطعة . والمقاطع الصوتية .
٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمجسوبات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى ، أو غير تصويرى ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط ناهياً مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شيء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه ، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخل في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثم لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن العمار فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير لفن العماره وكذلك الحال في الموسيقى والقص ، إذ أن لم يكن كل منها مهرباً عن موضوع معين ففى الأخان الموسيقية مثلاً لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعقدة والأفردات الموسيقية التى تتألف منها .

ويوجد أيضاً في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية ، الخطوط الأساسية أو البنية التى تتكون منها الصورة ، فورا . الشكل المكعب نجد خطوطاً مستقيمة ، ولكنها توخى لنا فى إجمالها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٨٦) - يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ، فم

صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون العنصرية ، وذلك حسب تصنيف
سوريو .

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة
المبينة فيها . ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون
الدرجة الثانية .

أولاً — فنون الدرجة الأولى :

١ - الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على
تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمتريّة والتماثل
والتناظر دون أن يكون ثمة موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال
في فن الزخرفة العربي .

٢ - فن العمارة أو البناء والإنشاءات المعمارية : Architecture

٣ - اللصون الخالص : Peinture pure

٤ - الإضاءة والأعمال الضوئية : Eclairage. Projections Lumineuses

٥ - الرقص : Dance

٦ - النظام الخالص : Prosodie pure

٧ - الموسيقى : Musique

ثانياً — فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

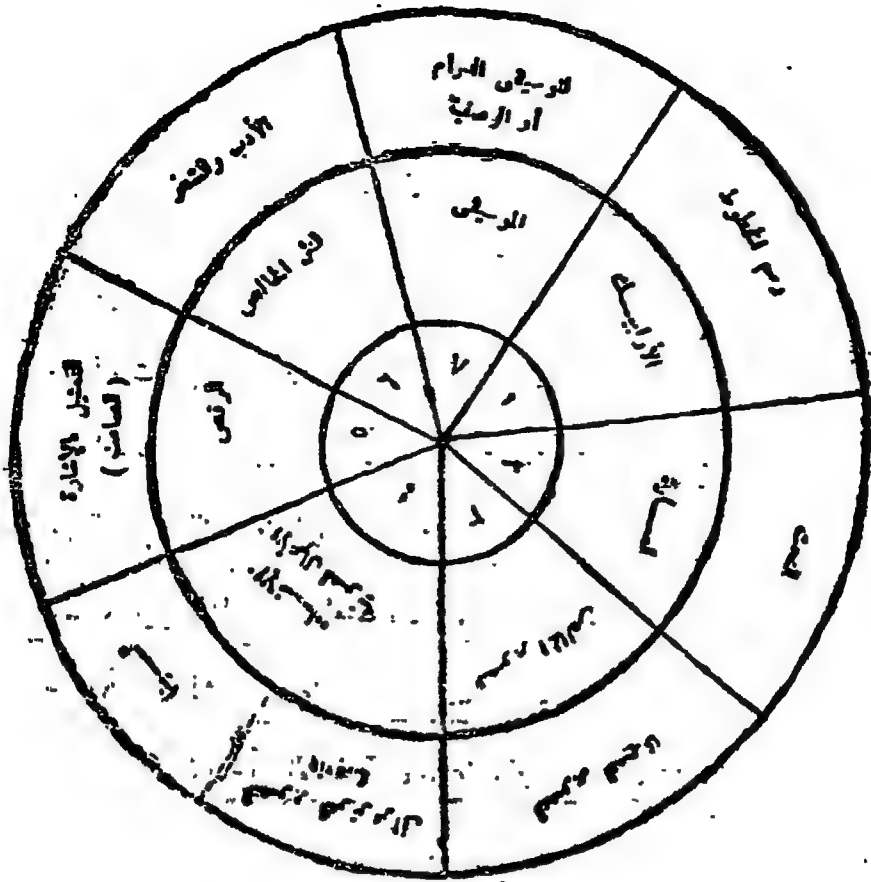
٣ - التلوين التصويري : Peinture representative

٤ - التصوير الفوتوغرافي : Lavis, photo

٥ - التمثيل بالإشارة (الصامت) : Pantomime

٦ - الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



: رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر :

(-E. Scuriau, Correspondance des Arts)

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سور
١ - (الخطوط) A : - الأرابيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C :

٢ - (الاحجام) A : - العمارة B - النحت C :

٣ - (الالوان) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين
الرسمي C :

٤ - (الاضاءة) A : - الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوجرافي السينما C :

٥ - (الحركات) A : - الرقص B - التمثيل بالإشارة (الصامت) C :

٦ - (أصوات ذات مقاطع) A : - النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C :

٧ - (أصوات موسيقية) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدراما C :

B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لسته أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوبنهاور وليسنج وشارل لالو ولا سباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه . والبعض الآخر يجعلها فنوناً مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنوناً تشكيلية ثلاث هي : العمارة والنحت والرسم ، وفنوناً إيقاعية ثلاث هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني . وأخيراً فن الصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسماً كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضاً وليس الشعر وحده ، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء والنح ..

الفصل الحادي عشر

الفن والواقع الحي

إستعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفني ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متعبد بها داخل في غمارها .

١ — نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة .:

نعرض أولا للنظريات التي فشلت في الربط بين الفن والحياة . ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه . حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو قرار من المظهر إلى الحقيقة الخفية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث نعلم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق في المعرفة الخالصة . فيكون الفنان والتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة . فهو أيضا أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فإنه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلية خدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتمى بالمشاركة الوجدانية فحسب . فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة . وعلى هذا فإن الفن يصبح نوعا من الإستبطان أو

التجربة الصوفية التي تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلوا في الربط بين الفن والحياة لأنها ربطت الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلوا منه مدخلا للفلسفة .

٢ — الفن مرتبط بالحياة : أرسطو .

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وجهه من الواقع ، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخير أو بمعنى آخر هناك فارق بين الواقعية البسيطة التي ترسم الواقع كما تعمل آلة التصوير — وهذه ليست من الفن في شيء — والواقعية النقدية كما نجدتها عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطوره أو تحسنه أو تختاره أو تزيد عليه وهذا الموقف يمسس الفن قريبا من الواقع أي من الحياة .

٣ — جون ديوي ١٨٥٩ / ١٩٥٢ .

ونجد أيضا في موقف جون ديوي محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالتجارب فيخلق عليه صفة تفعيلية عملية وظيفية ويسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبرتنا اليومية ، ومن ثم فإنه لا يميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجي متناسقة ومتسقة

ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الادب الك الحسى المتسامى إلى رجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأتى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية » .

وعلى هذا فإن العنصر الجمالى — كما يرى ديوى — ليس خاصياً بالفنون الجميلة وحدها . بل أنه ليكبسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل صمة الجمال ، ومن ثمة فهو لدرس دخيلاً على تجربته الإنسانية وليس أثراً من آثار الترف أو البكسل أو اللهو أو الحدس الصوفى أو التسامى الاخلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تميز الخبرات المكتملة السوية . ولهذا فإن الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، فى الناحية الاقتصادية مثلاً نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فافتنا تشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذاً ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً ، بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالا للجم به الفنة الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات تقنية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة في علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلاً عنها ، ليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراراً منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عام الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظاهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الإمتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن يجمع أولاً طائفة من النماذج الجزئية المتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أي بمعنى آخر يجب أن ننشئ علماً للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير باييه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الإبداع أو في التدقيق الفني . وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي (٢) :

١ — الوظيفة التكنيكية للفن : L'activité technique أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأي غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ،

(١) راجع : Ch. Lalo: Notions d' Esthétique, PUF

(2) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie-Les grandes evasions esthétiques

: L'économie des passions, Vrin.

وهذا هو موقف أصحاب مدرسة «الفن للفن» هتد بودلير وأوسكار وايلد وجونكور. فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه كالى La fonction de diversion :

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلويد ولامارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لى يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - الوظيفة المثالية للفن La fonction de perfectionnement : وتكون

مهمة الفنان حسب هذا الموقف الإيلاطونى محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يقضى على الحياة ظاهراً جميلاً من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أياصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - الوظيفة التطهيرية للفن La purgation des passions : وتكون مهمة

الفن حسب هذا الموقف أن يظهر إتنعالاتنا ، ويحررنا من الألم ويحصننا أخلاقياً ، فقد كتب جيته آلام فرتر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدهوه إلى الانتحار ، وكذلك كان «الأساة» تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطرد ما هى وغيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة .

هـ - الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للن *La fonction d'enregistrement*:

ومهمة الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد العدل على استيقانها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها في أضيق الحدود، وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر، كما نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتني وستندال وبريست، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعديل الذي لا يقترب بالعمل الفني من التحوير الرومنطيقي ذي الطابع الخاص.

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة في مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهي بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين الكمال الأخلاقي والكمال الجمالي كما هو الحال عند كروتشي، فليس الفن ميسدا لنا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع - حسب رأى لالو - إقامة علم للظواهر الجمالية، على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية

وقد سبق لنا أن أشرنا - في موضع آخر - إلى القصور الواضح في الاتجاه العلمي الجديد الذي يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية

الفصل الثاني عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الاعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ، وكذلك فإن هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف بما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعى .

وعلى العموم فإن الفن له تأثيره النفسى الخالص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم فى المجتمع ومن الذاحية الانسانية نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمى ، فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الفريية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثالين الغربيين وآثار الأدب العالمى لأنها تعبر عن معانٍ إنسانية خالدة .

وإذا فالفن له تأثيره الواضح فى إزالة الفوارق السياسية وتعيد الطريق أمام وحدة بنى البشر وإجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم فى المناسبات الاجتماعية . ففى حفلات الزواج تظهر فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ،

وكذلك يظهر الفن في الطقوس والمراسم الدينية وكذلك في الشعائر
الجنائزية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال
الخ . . . وكذلك للفن أهمية مادية إقتصادية . فالمصناعات الكبرى -
وقد قامت على طريقة التركيز الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا
من احتدام المنافسة بين المنتجين، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل
لتكسب عن طريقة أسواقاً جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع
وتجميل مظهرها ، وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشتري ويضمن للسلع
رواسياً كبيراً . فالعنصر الجمالي في الصناعة أصبح ذا قيمة عظيمة ، فمثلاً
لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المظهر مع أنها قد تكون قوية
الالات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتريين
يقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال في جمع المنتجات
سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١- الفن وسيلة للتسلية والترفيه عن النفس من وطأة العمل
وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا
الاقتصادية الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ،
ولهذا فإن العامل الذي يقضى حياته كلها في صنع جزء من دبوس يشعر
بركود عقلي وإرهاق نفسي من هذا التواتر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى
تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك
عن طريق الفن ؛ إذ الفن يقدمه من ألوان فنية مريحة عن النفس ومجددة

للنشاط يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الإنتاج .

٢ — الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية .
وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعي عن طريق النظافة
والمعجبين والمتذوقين .

٣ — والفن وظيفة تربوية هامة : إذ أنه أداة لـ التربية للشاعر والتسامي
بالجس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في ذرائع الإبداع الفنية .

٤ — كذلك للفن وظيفة عملية : إذ أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار
التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية
العظيمة والأواني المخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع
للمزكشة ومقايض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأواني
والتوابيت والعربات والنقوش التي تكون موضوعا للدراسة العلمية
التاريخية .

٥ — الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية : فهو يكتل الشعور لمواجهته
الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد
القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فتخرج إلى النضال وتحقيق أهدافها
الوطنية .

٦ — ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية : فإن الدين يستخدم
الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو
الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المتعلق
بالدين . وقد برع فنانون عصر النهضة في رسم الشخصيات الدينية كقصور

المسيح والعذراء وصلب المسيح والعشاء الرباني الح . كذلك نجد تقدمها ملحوظاً فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقياسها وحوادثها .

وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الانتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكن وراء خلقه الفني . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الرذيلة ونلتزم بحدود الفضيلة .

٧ - الوظيفة المنطقية للفن : وقد يقاد إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال برالو بالفعل إنه لا يمكن أن نحافظ بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي أخذ بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلاً ولكن هذا أمر عرضي بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من أنسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلاً كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون

ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلاً لذلك بقولهم . أن البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم فى مجمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر فى نظر العقل تنظيمًا ما .

فإذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقي معقول ، فإنه بذلك يصبح كماى أثر من آثار العقل كما هو الحال فى نظام الخبورات وتطورها وفى نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلى للعقل ومهيلاً للجمال فى نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل فى صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأً للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول (جوبو) : « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة فى صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا شعور بهذا الأتعاش العام . فالأتنعال الفنى هو الذى يملك علينا كيانتنا كله فى لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا فى نطاق شعورنا بالحرية » .

الفصل الثالث عشر

علم الاجتماع الجمالي

١ - الزعة الفردية والزعة الاجتماعية :

أشرنا في الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه في المجتمع ، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد أسترعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن نوعاً من فروع هذا العلم الجديد الذي يعرف بعلم الاجتماع الجمالي Sciologie-Esthétique . ولكن هذا العلم لا يزال في طور النشأة الأولى . يتدرج متعزراً في مواجهة تمسك الفنانين والتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعزقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وإسبوز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون في اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه أو (السقوط) لا مفر منه رغم أنه ينحلي عن الذات أصالتها وفرديتها . ولسكنها النتيجة الحتمية للمذهب الوجودي هي أن الممارسة الجرة للنشاط الفني لا تكون إلا في نطاق الفردية ، (فتعبرني آنا) الفردية هي التي تسمح لي بالانطلاق الأصيل في عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن (المواقف اللاحائية أو الحدية) التي تتعدى التجربة الفردية كالوت أو الألم ، والتي لا يشعر الفرد فيها بأن ثمة مشاركة أو معارضة من الغير - هذه المواقف التي نخس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق ويأخيراً بالعدم - هي التي تصاح لأن تكون

محركاً للعمل الفني الأصيل، أما (السقوط) فإنه لا يحرك في الفرد شعوراً أو اتعالا ذا طابع خاص . وبمعنى آخر أن اندماج الفرد في الجماعة وذوبان شخصيته في المجتمع لا يكون جائزاً أصيلاً على الإنتاج الفني الممتاز، وينتج من هذا أن العمل الفني الذي ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته وروح من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدّة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعي فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة في الفكر الأوربي المعاصر رغم ذبوع الفكر الاشتراكي ونائبه الواضح على الظلم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكي القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للزعة الفردية ، وما ينبغي أن تكون عليه الفنون في رحاب الاشتراكية ، فهد أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه في البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسي والاقتصادي فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً في دائرة هذا التوجيه الملزم الذي تمارسه سلطة الدولة .

٢ - الزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل الزعة الفردية في الوسط الفني يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب (الفن للفن) فهم الذين يتحمسون للفردية ويستذكرون القول بتدخل المجتمع في تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو في عزلة عن المجتمع ، أي وهو في برجه العاجي . وأن هذه العزلة أو هذا الاتصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والالهام

الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً للزعة الفردية ولמידأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والجود وانظم وضحالة الذوق الفنى . هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون فى نفس الوقت أنهم ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع مسا . وعلى هذا فأن الخلود أو المجد أو ذبوع الصيت الذى يشده الفرديون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

٣ - اللزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكاتى ، وأرضيننا كيف أن هذا الفيلسوف النقدى كان يؤمن بالفردية العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصاح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فأن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى يلتقى إذا لم توجد حياة إجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فأن موقف (كانت) يختلف عن موقف الإجماعين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى اختلاف التربية والوعى الجمالى . بينما نجد أن علم الإجماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم إجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الإجتماعى .

٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الاجتماعى بصدد الفن مخصصة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجالبيين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً . فأعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالغالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى : الجنس والبيئة والطبيعة والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه ، بينما نجد أن دور كسيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعى وحده على الفن ، ذلك الضغط الذى يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكولوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتعثرة نجد موقف جويوفنو يتكلم عن عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى يتعرض وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهى تمتلىء خصوبه وتدققا وتكون مصدراً لإبداع الحياة ، ومن ثممة فهى أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويوفنو يجعل المشاركة الوجدانية — فى نطاق أنحاء الذوات المتماثلة — فى نطاق المجتمع الذى يتألف من هذه الذوات المتماثلة — أساساً للشعور بالجمال ، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعى فإنه مع هذا لم يفلح

في الاقتراب من المواقف الاجتماعية الأساسية ، ذلك لأنه فضلاً عما أدخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي — منها ما هو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهي مصدر الإبداع الفني ذات طابع مطلق ، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالي قبول أي مبدأ مطلق (١).

• — النظرة الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطبات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت ببعض الشيء ، فإن دماء هذا العلم رأوا أنه من الضروري أن ترسم أولاً حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلاً عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالي .

ولقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهي أساس الشعور بالجمال وكذلك « انعدام الانسجام » الذي هو أساس الشعور بالقيح — هاتين الظاهرتين يبدو أنها أكثر تعقيداً مما يظن الفردون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض في الحياة الاجتماعية للإنسان . وليس الانسجام في الشيء الجميل متعلقاً بهذا الشيء أي بالموضوع ، بحيث يكون صفة لا زمة له ، متباعدة عن إدراكنا له في عصر معين ، وفي مجتمع

(١) راجع :

Ch. Lalo : L'art et la vie sociale; Notions d'esthétique;

الدكتور عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

معين ، كما يدعى الموضوعيون . بل إن الإنسجام مشروط بوجود ذات تحيا
في مجتمع معين وفي زمان معين .

فالإنسجام الذي ندركه في الأثر المعنوي مثلا يكون أساسا تلصقا
على هذا الأثر بالجمال ليس في المتوسط الذهني النظري الذي يصدق عند
الجميع في أي عصر من العصور ، وفي أي مجتمع من المجتمعات . بل هو
الإنسجام الذي تستريح إليه أذواق الناس في أي مجتمع معين وفي عصر
معين بحيث يلقى قبولا وأستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا
أنه يخضع للتنظيم الاجتماعي وللجزاءات الاجتماعية :

ولا يعني هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الأثر الفردي
وتأخذه في العمل الفني . بل أن الفرد هو الذي يبدأ العمل وهو الذي يتقنه
ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الأفراد في المجتمع . بل هو
فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التي ينبع منها إلهامه الفني
والذي يستمد من إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه وتفسر
الاصالة اجتماعيا على أساس تقدير المجتمع للفنان وأعطائه بأنه أقدر من
غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « لبي برول » في تأكيدها
للطابع الاجتماعي المميز للظواهر الفنية : ولكن يؤخذ على هذه المدرسة
مبالغتها في طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم في
إظهار الجانب الفردي وحده في العمل الفني . وحقيقة الامر أن الفرد
ينطوي على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة
التقل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذى يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر منفردة ومنعزلة هى عارلات السابقين فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صبغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا (التركيب) عن طريق المجتمع ، فبأنى لىكى يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والإستحسان مولى-ا ظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها ، ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه (بطل) منتظر ؟ ؟

قالت إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن - كما ذكرنا - يتميز بالطابع النسبي - وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالأختلافات الفردية أو الإجتماعية .

وإذا كان المجمع هو مصدر (القيمة الجمالية) فإن للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفنى - كما ذكرنا - ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيرا أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على على هذا الوضع مكتسبة بالصيغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لىكى تصبح (بالفعل) فإنها حينئذ تصطبغ بالصيغة الإجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصبب والمصدر الأخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية وإحساسنا بالجمال .

٦ - التنظيم الإجتماعى للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم كان من الضرورى أن يخضع للتنظيم الإجتماعى . ولما كانت الظلم الإجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفنى فى المجتمع لا بد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التى تشكل فى مجموعها تراكيبا فوقيا يعاود ويظل سائر مجالات الفن (١).

أولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلى :

أ - المادة :

تعتبر المادة التى يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير جمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب فى فن العمارة .

ب - الحرفيون (الصناع) :

وهم الذين يدرمون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابى لهؤلاء الحرفيين هو الذى يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين وأختلافها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابى .

ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية :

وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفنى ذلك أن الإنتاج الفنى فى المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وماداته وتقاليده ويختلف أيضا حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة . فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما نحمد جذوة للصراع الطبقي . فإن كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك الفنون التي تقوم على الأحكام الجاهلية للطبقات الاجتماعية . فسيندثر الفن الاناني الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه للمجاهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق . وتنتقل منى إلى الابد شعارات الفن وتتحل عماها شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً فى هذه الحالة ، بل سيكون إلزاماً اجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د - النظم الدينية :

ولهذه النظم الدينية - كما مل غير جمالى - تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخصوصاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظماً دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة

النظم الإجتماعية للشعوب البدائية تفلت على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأشير الدين على الفنون واضحة في مختلف العصور فقد كان الفنان المصري القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصري القديم ، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن في العصور الوسطى الأوربية وفي عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو إستهجان رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح في تأخر هذه الفنون في ظل الإسلام واليهودية .

هـ - النظام العائلي :

تعتبر الأسرة نواة من التنظيم الإجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع إجتماعية ونفسية وفسيولوجية واسكنها إذا ما أخذت مظهر الترف ، فأنها تدرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الإجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والأنشقاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلي السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلي ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أى حب الزوج لزوجته أو الاب لابنه ، فذلك النوع من الحب لا يشير أنباء الفنان لأنه من الأمور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع ،

وسكذا فأننا نرى شكسبير وقد أخرج عملاً فنياً رائعاً بتصويره مثل هذا الحب في (روميرو وجولييت) .

ويعتني الفن كذلك بتصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التي لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلق أعمال فنية مثل (غاة الكاميليا) أو (نانا) أو (أزهار الشر) إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الاعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يُستعمل في هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية ، بل أن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل بأى صورة من الصور أმაيب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية . فإن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الغرائز المنحرفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعي ووسيلة تطهير نفسي كإيقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستعقد ويشيع بها الاتصال وينعدم التماسك الاجتماعي إذا لم تجد منفذاً كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكونة .

و - التعاليم :

ونجد أيضاً أن لاتجاهات التعليم آثارها التي لا تحصى على الثقافة الجمالية في أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفني للأجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الجمالية التي تتداخل مع الفن كتنظيم إجتماعى .
ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينها
تتداخل في أى تركيب جمالى لا تسليه طابعه الجمالى المعين وإستقلاله الخاص
هنا ، بل أن التركيب الجمالى يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة
الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبغ عليها
مسحة جمالية :

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم جمالية ، فنلاحظ
أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة
الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضاً لروائع
الفن الإبلالى تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البيزنطيين في الأتراك وتأثير
الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فإن الاستقال النسبي للفن
يسمح له بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك في
الحياة الفردية فالن بالنسبة للجماعة أو الفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس
دون أن تستمدق غرضاً أو غاية ، وقد يمثل العمل الفنى أيضاً هروباً من
نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهديبها أو الأرتفاع بها إلى مثلها الأعلى
أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسى بين الأفراد ، وقد يكون
أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المداخل والحدائق القائم على أساس فنى جمالى
تأثيره الذى لا يحدد على نفسية الافراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيرآ من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف
التاريخية في مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف الازمات السياسية والعسكرية

أبان الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك في الميدان الفني أنتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء في حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة البرجوازية في عهد لويس فيليب قد صاحبتها أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقالمها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لا ديني وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدني غير ديني ، نجد أنه في خلال هذه الفترة تظهر في ميدان الفن حركة الادب الكاثوليكي الجديد وافتتاح البعثات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة في الميدان الفني ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعبيين والمستقبليين والتعبيريين والسرياليين والتجريديين ، ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تبتعد كثيراً عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضاً أساسياً بين أنجاساتها وأنجاسه التنظيم السياسي والاجتماعي الديمقراطي في ظل الجمهورية الثالثة في فرنسا .

وعلى هذا فإن المؤرخ قد يحار في فهم الاعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن مادات وأخلاق العصر الذي يؤرخ له ، فقد يكون الاثر الفني ممرضاً لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً ، وقد أثمرنا إلى هذا الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما الحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالفن لا يحمل إذن طابع الإلزام^(١) الإيجابي بالنسبة للمجتمع . أي

(١) قد أثار الاشتراكيون قضيه (الإلزام) في الفن ومضمون

أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعا ومعبرا عن التيارات الاجتماعية
إذ أنه قد يتمرد ويشور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكن جهر الفن
وعظمته من حيث أنه بعد المنفذ الأساسي للحرية الإنسانية والاستمتاع
بهذه الحرية .

وإذا اعتبر الفن ترفا مفرطا يتسم بطابع التحدى المثير فإنه يكون
صادرا عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الانانية
وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ في تربية أجيال
عدة من الموجهين به ، وإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملا
اجتماعيا ، منها ظن البعض أنه عمل فردي ، فإن الفنان التشكيلي الذي ينتج
لوحات فنية . يظل يحلم بالأجداد والشهرة ويقتدير الناس لقته يوما ما .

== "دعواهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من آراء =
إستمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن إرادته ، ولكن النظرة
الإشتراكية للفن ينحصر مدلولها في دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها
هي طبقة الكادحين أي البروليتاريا . وقد أخطأ البعض في تفسير معنى
الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الألتزام ،
أي أن يكون للمجتمع الحق في فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه
فيخضعها لأوامره ونواهيه بحيث يكون الفن موجها فلا يصدر عن التلقائية
الحرية للفنان ، والواقع أن الألتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الإشتراكي ، التي
تكون قد أنصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الإشتراكي فيحس الفنان
وهو يعبر في حرية تامة وبدون أي الزام من سلطة أو أخرى أنه إنما
ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الألتزام ذاتيا بعيد عن أي ضغط
خارجي .

وما الشهرة والخفاوة إلا أمران إجتماعيان ، يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشقة من الفن ولها تنظيم إجتماعي معين .

الشعور الجمالي وجزاؤه :

يجب أن نسلم أولاً بأنه يوجد شعور جملي وشعور أخلاقي ولكل منها أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا . وقد أعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التي يستند اليها الشعور الجمالي ، وكذلك الشعور الأخلاقي والتي تصدر عنها الأوامر المطلقة ، سلطة شبه دينية تتمثل في الله أو أرباب الفنون *Muses* أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأوامر أو الاساطير الخرافية التي تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية في المجتمع إنما تعبر عن الضغطة الاجتماعية الواقع على الافراد في المكان والزمان ، ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الاساطير مصدرأ لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث في المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور ، ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفني فيعجب به أو لا يرتضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الاعجاب الفني الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوي الاحساس أو الشعور المدهف ، وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون رحدهم إدراك مكنونات العمل الفني التي تبسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل في : النجاح

والمجد والخلود وأضدادها ، أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزا له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا ، ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الاول لاحكام القاد على الاعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية . ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ، ربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلقاء الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب ، فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى المجامع الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة ، وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية . أو أن تعجز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجراءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الاول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإيماء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الاعلام البارة .

بحيث تمنحى ارادة الافراد . كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر كثيرا بوسائل الاعلام المختلفة فى

عصر إنتشر فيه الاعلان بطريقة مذهلة ، ولكن الفن في العصر الحديث أصبحت له مدارسته ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضي وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذي يحدثه الجمهور العادي - الذي تلتقي جماعاته عرضيا - وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعي الجمالي هي المعول عليها في الميدان الفني ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور في هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الاسلوب ، فالاسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان اسلوبه الخاص في التعبير عن موضوعه ، وليس الاسلوب هو الاصول العامة للصناعة — تلك التي يتلقاها التلميذ المبتدئ عن أستاذه الفنان — بل الاسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن إنفعالا خاصا وحرية وتلقائية خصبة ، أما الأصول الفنية للصناعة فهي آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجربها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه . فالفنان الذي يحتذى هذه الاصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها ، أما الفنان المبدع فهو الذي يتخطى هذه الاصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق اسلوبا فريدا يعرف به ، وقد عارض فنانون آخرون نفس هذا الاسلوب فتشأ مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة للفلمنكية الخ ..

فالاسلوب إذن هو العامل الحيوي في الفن ويمكن أن نشبه الاسلوب

بالنفس ، وأصول الصنعة الجمادة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الاسلوب أيضا أساسا لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الانواع الادبية أو الفنية ، ومن هذه الانواع نجد الشعبي كالكوميديا والارستقراطى كالتراجيديا ، ولكن هذه الانواع لا تميز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لاحكام الطبقات الاجتماعية . فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطى الشعبى . ويظهر الاسلوب أيضا فيما يسمى «La Mode» ولكن سرمان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الجديد نتيجة للتقليد الاعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة ، وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الاسلوب وأصائله بقدر ما تعنى بسعة انتشارها وذووعها .

البيئة :

مما لا شك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبى ، مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن تمت إرتباطا بين العصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها . البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالطامات والصور وطريقة الاداء والموضوع والاتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية في أسبانيا مثلاً كان لها تأثيرها الكبير في ازدهار الفنون
الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط
العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فتمت شعب يعيل إلى التلوين المارخ ، وشعب
آخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى
الموسيقى العالية بينما يهوى الأسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التي
تحدث في المستمع اهتزازاً أو تطريباً . هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على
الفنون من النواحي الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الديني في مصر
القديمية تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين في
القرن الوسطى وفي عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالوضع
السياسي والاقتصادي وغيرها تبعاً للبيئة التي تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن
نتحدث عن فن عالمي خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذي ينشأ فيه ،
إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافي ، ومع ذلك فهو يظل غريباً على
البيئة التي يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفني السائد فيها

تبين لنا مما سبق أن النظم الجمالية الأساسية في الحياة الاجتماعية هي :

الشعور الجمالي وجزأاته ، ثم الجمهور ، وأخيراً الأسلوب ، وبينما يختص
الأسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالي والكلمة العجائبية أي الجمهور
يرتبطان بصميم عملية التذوق الفني .

الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى (تابع)

التطور الاجتماعى للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من المباحث الأساسية فى علم الاجتماع الجمالى وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن فى كل عصر من العصور ، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة فى كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتى المميز وصفاته الأساسية التى تجعله يختلف فى عصر عنه فى أى عصر آخر .

١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

الفن البدائى :

ولما كانت النزعة التطورية فى الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن فى أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيتعين أن نستعرض صور

١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالى للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦-٩٧

راجع أيضا : Grosse: Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)

Bca: : Pimitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now „The significance of Primitive Art, p. 33.

الشاط الفنى عند البدائين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً فى مناطق متروية من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ؛ وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين ، والفن البدائي ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذوقاً ومنسجاً دينية ، فللوثنية أثرها الكبير على الفن ، وينتو واضعاً فى انظار الفنان الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الرسم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء . وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائي يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما انقائه لشربه ، وذلك كما يرسم البدائي صور الثعبان أو التمساح مثلاً ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور واللعناء ، ولهذا فان « ليني برون » يقن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصرورة ويقدمونها على الأصل .

والنظر عند الأقوام المتأخرة أيضا حجة الرمزية الهندسية فهم يرمزون أشكالاً هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام أو التأثير في العدو أثناء الحرب . فالعمل الفني عندهم لا يقوم لذاته بل باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي تفهني .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعاً مميزاً وصفات تخضع للعامل الاجتماعي التاريخي ، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها والحديث ، يتميز أيضاً بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخي ، وأقدم الفنون التي عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة نجدها في الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطي فهي فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالمملوك والامراء والنبله ورجال الدين ، ومن ثم فهي فنون تمثل اللهم-و والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضاً صبغة دينية ، فنجد في مصر مثلاً الاهرامات والمصاطب والتأثيل والمعابد ، وهي خير دليل على الوجهة الدينية للفن ؛ وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حراً تلقائياً ، بل كان فناً تفهنيًا مقيداً برغبات أصحاب السلطة في المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظاً واستاتيكيًا لا يتخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فناً أخلاقياً ، بل لقد كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والحلاعة ، وتسوده أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فناً حريياً من بعض

الوجوه ، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وإنتصاراتهم ، كما نرى في كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فإننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية التي إهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يعجد ويصور الحياة الدنيا بآهالها وآلامها ومسراتها ، ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع الهمجية والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديمة مظهرا من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة ، بل بالجميع بأسره - بإستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الامام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كما موضوع الفلسفى ، ومن ثم فإننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن إنسانى .

وإذا إتقلنا الى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى في أنه فن استقراطى حتى يعجد الحكام والقواد وإنتصاراتهم يمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجها للبتمة الخاصة للطبقة الموسره ومعبرا عن نواحي المحور والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الرومانى بعيدا عن الدين بمجر خاضع لتأثيره الاخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، بعدما ظهر أ عند
الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء
والحكام ، وكذلك ازدهر عندهم فن المنسائق وهو ذو صلة وثيقة بفن
الغيتارة .

والأمر الذي لا شك فيه هو أن الابتكار الفني عند الرومان كان محدودا
بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفني عند اليونانيين القدماء ، فبينما نجد العبقرية
اليونانية تجرّز التقدم في الميدان الفني والفلسفي ، نجد العبقرية الرومانية وقد
كشفت عن تقدمها وأصالتها في ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك
تأخر الفن الروماني عن ركب الفن اليوناني .

الفن المسيحي :

وعندما توطدت سيطرة المسيحية في القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن
المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وجاء مرة ثانية ليرتبط بالحياة
الآخرة وحياة الفضيلة ويصور النزعات السامية في الإنسان ، والنصائل
الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر ، والأمل في حياة خالدة ، وتنجيد الله
وإعلاء كلمة المسيح والترحم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وزوارة
مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضج بالإيمان المداق
الملتهب وذلك كما سنجد فيما بعد في صور صلب المسيح والعشاء الأخير
ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن البهاء وقد
اصطفغ بالصيغة الكنائسية ، فقد تطور الفن الروماني في بناء الكنائس
وأصبح فنا مسيحيا خالصا يعرف بالفن القوطي . وهو يرمز إلى معاني

دينية كالتوبة والامل في الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً في كاتدرائية
نوتردام في باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فناً استقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً
تذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطي
كالفن اليوناني ، ذلك لأنه يخضع للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان
فناً لذاته .

الفن في عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر
الميلادي وفي هذه الفترة نجد اتجاهها إلى التفرغ على سلطة الكنيسة وتؤثر على
المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان .
وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح
الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون طابع
البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن الذي انصف به الفن المسيحي ، كما
اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كانت الفن القوطي يحترق الواقع
الخارجي ويدعو إلى التمسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير
خلجانها الدينية ، ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء
طائفة المتطهرين البروتستانتين الذين ناصبوا الفن العداء استناداً إلى انكارهم
لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالترعة
الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشي ، وربما كان ذلك راجعاً
إلى قربهم من المقر البابوي في روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع
الرعب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء - وكانت هذه
المحاكم وكذلك ديوان القهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الديني في

روما — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فناني عصر النهضة في إيطاليا إلى أن الفن في هذا العصر ، كان يستجدي الطبقة المؤسرة في المجتمع وكان رجال الإكليروس بالنقل في مقدمة الأثرياء في هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التي كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللاديني في أوروبا .

فاذاً أنتقلنا إلى العصر الحديث — في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فإننا نلاحظ هبوط المستوى الفني كنتيجة للثورة الصناعية. الكبري ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التي كانت تتسم بها الصناعات اليدوية ، فاختفت الصناعات اليدوية التي تتم بالفن والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية ، إدخال العنصر الفني في الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعي في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً في إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاربة لكسب الأسواق عن طريق التفنن في تجميل السلع وإبتكار نماذج فنية جميلة لتغليظها ، وكذلك في الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل في إنتاج السلع وفي توزيعها على السواء .

وفيما يختص بالفن في القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والإهتمام بشئون الحياة الحاضرة . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء .

استعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التي أخذت
تنتشر خلال هذا القرن.

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما
هو الحال في برج إيفل ، وإن قد أهملت في هذه الفترة فنون أخرى مثل
تجميل الأثاث والزهرجات والأطباق .

الفن المعاصر

وإذا أنقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فإننا نجد فنا لا يتميز
بسمات ظاهرة محدودة ، بل نجده يمزج بنزعات متعددة متضاربة ،
فتمت تيار للفنون الاجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون
التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم القيم
الأخلاقية والاجتماعية وتنتج إلى السكف لا إلى السكم في الإنتاج فهي
تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها
من جمال وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها ، بل لقد
خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن
تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من العتاتين الأجانب ، وقد
غلب على هذه الفنون طابع السرعة وإنعدام الإخلاص .. وكذلك تدخل
في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين في الصحافة ووسائل الإعلام

المختلفة ، وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سرقتها المليء بالناورات والأوامرات ومختلف صور التفاق الاجتماعي وممالة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الجبوت والصعود تماماً كما يحدث فى أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد اتسم الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى الكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك انحصر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ، بل هى كما سنرى مرحلة إعداد لتتأثر فنى تجديداً قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية ونشبت الاتجاهات فى دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوخ

١ - يرى التعبيريون Expressicnists أن النظرة العقلية تؤدى إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والإنفعال الخالص بالأشياء ، فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعاً للجمال ، بل يمارس صناعته الفنية لكي ينتقل للشاعر العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحوير ونجد من التعبيريين روبنوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

٢ - لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو فى الخارج بل يحاول الفنان الرمضى أن يستعطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى ، فالفن تعبير شخصى .

وجوجان ثم الكعبيدين (١) وعلى رأسهم بيكاس ثم التجريديين (٢) وعلى رأسهم كاندنكي ، ثم السرياليين (٣) ومنهم شيريكو وماكس أرنست

= يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عمل — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل اتى أعبر عنها ، أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية .
(الفن المعاصر هربرت ريد ٥١) -

١ - التكيبيون Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثيريين وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المتعارى إذ الطبيعة في نظرهم — كما لاحظ سيزان — ما هي إلا صورة هندسية ، وهذا يجسد التكيبيين يستخدمون الأشكال الهندسية في فنهم وأرلها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروي والمخروط والاسطوانى ، فكانهم في صورهم إنما يحلون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هي عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ - يرى التجريديون Abstracticnists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى (راجع : آراء في الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٥ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ - يعتمد السرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » ، والسريالية في الفن أتجاه إلى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسى ، فالذائع الدفين في أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكي ينتج معبرا عن رغبته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير في =

وسلفادور دالي ومارك شاجال . وتبلورت هذه الحركة في شكل مدرسة فينات سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعائما الذين يتعصبون لها من أمثال أندريه برتون وغيره .

ونجد أيضا أصحاب النزعة التأثرية (الانطباعية) *Imprssionism* من أمثال إدوارد مانيه *Manée* ، وهم يهتمون بإظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية ^(١) *Fauvism* والنزعة الإشعاعية ^(٢) *Rayonism* ثم

= صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥)
١ — النزعة الوحشية : وهي تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن وحدة الانفعال ، وقد استمدت هذه النزعة طرازها التعبيري من الأسلوب الزخرفي عند جوجان وماتيس .

ومن الأسس التي يقوم عليها المذهب الوحشي الدوافع الغريزية التي تبرز الصراع الداخلي للفنان والتناقض بين فكره الحر البسيط المنطقي وبين حضارة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسي هي البساطة في الأسلوب وأبرز الإنفعال في ألوان صارخة وتشويه الأشكال وتحطيم الخطوط .

٢ — النزعة الإشعاعية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهي =

النزعة التركيبية (١) Constructivism والنزعة الشكلية (٢) Formalism
والنزعة المستقبلية (٣) Futurism

== تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزماني وللوصول إلى هذه الغاية . يراعى الفنان في الاداء الاشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الالوان متوازية أو متقاطعة .

١ — النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ . وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يتعدى عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن توجه إلى تركيب الأشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبى على الزمان والمكان كأساس لمنطقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبراً عن الزمان .

٢ — النزعة الشكلية : وينزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التي تستند إلى التكوين البنائى للأشكال حسب التنظيم الإيقاعى لها وتنقسم هذه إلى الموضوعية التي تبرز فى تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطى للأشكال .

٣ — النزعة المستقبلية : هم أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها فى البيان الصادر فى ١١ فبراير عام ١٩١١ . توهى تعبر عن الحركة الكونية فى صيورها وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والالوان وتستقى هذه النزعة جذورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذى يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية ، وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تعذب الخطوط وتقوس الاشكال ، واستخدام عنصر الضوء مع هذه ==

والنزعة الدادية ^(١) Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة ^(٢) و Supermatism هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية ^(٣)

المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في ضرورة مستمرة وتسهم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتراح الحركة مع الضوء يعمل على تعظيم المادة أي تعظيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها ويكون في حالة أنماج

ويفترض هذا الاتجاه المستقبل أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهم فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة ، وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكسبت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال في خصب مشبوب .

١ — النزعة الدادية : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتعظيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعني بالتعبير عن كتل وأشكال ينتج عنها أشياء منكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الاشكال الواقعية ، وتعني يرسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهي تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المؤلف .

٢ — نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتوجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الاشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٣ — النزعة الكلاسيكية : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهي تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الاعلى للجمال ، وتحترم هذه =

ورومانسية^(١) وواقعية^(٢).

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الاخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به وأنجاء فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدان الفني ، فنجد الفن يتأثر بالمذاهب المكرية وبالمواقف السياسية والعنصرية فتحت فن شيوعي وآخر أرستقراطي ، وهكذا أختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

= النزعة الكلاسيكية الفنية التي ألزمتها الفنان اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وأنسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

(١) النزعة الرومانسية : Romanticism :

وهي تعد ثورة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبيري فني إنساني .

(٢) النزعة الواقعية : Realism :

وتتمثل هذه النزعة تحولا في تناول موضوعات العمل الفني أو في معالجة المضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والإرتباط بالواقع الإنساني ومعايشة التجربة الحية ، كما أنجحت هذه النزعة إلى اللجوء العلمية فأستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

٢ — التفسير الفلسفي للفنون وتطورها (فلسفة الفن) .

لا شك أن التفسير الفلسفي لتطور الفنون — وهو يدخل في دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالي إذ أنه لا تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهي من وجهة نظر الجمالين الاجتماعيين تؤلف في مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالي . وقد كان فيكو Vico الإيطالي (١٦٦٨/٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية^(١) ، فعلى الرغم من أنه كان يلم بالأصل الاجتماعي للفن إلا أنه أخضع التطور الفني لدورات زمنية ثلاث هي : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدني ، فالمجتمع البشري يمر بعهد ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية .

ففي عهد الآلهة كانت تسود حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة في تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية في حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، وأتجه وجهة لا هوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أمّا في عهد الأبطال وهو العهد التاريخي فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهاً خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أي أنه أصطبغ بالمسحة التاريخية .

(١) جعل فيكو الفن الشعري أول الفنون في النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله في بداية الحياة الإنسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هيربرت ريد : الفن المعاصر

وأخيراً نجد العهد المدني ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفي خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخصص المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهي دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الديني والتاريخي والمدني على التوالي وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا أنقلنا إلى هيغل (١٧٧٠ / ١٨٣١) فإننا نجد يقول بقانون دوري مغلق ذي ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لها Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكان الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إبقاعات ، هي : الرأي وضده والتأليف بينها والفن هو الذي يظهر هذه الإبقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية في الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وإبداعية في الغرب المسيحي ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيغل تمثل في الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالفرايز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيراً نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وترتب الفنون أيضاً بحسب هذه التراحل الثلاث ، فثلاث فنون للحركة أو الدفع وهي الرقص والغناء والموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيراً الفنون الشعورية ، وهي الشعر الغنائي والقصص والتمثيلي . وفنون الحركة أو الفنون في الظهور ثم تليق عنها فنون السكون وعن هذه تتوزع الفنون الشعورية .

وكذلك فهو يرى أن النعز الشرقية تصدر عن القوى الدافعة في الإنسان .
أما الفنون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيراً نجد الفنون
للمسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع^(١) .

أما أوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية
والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية ؛ ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو »
عن دورة العهود الثلاثة ، ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة
اللاهوتية في الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ، ثم النزعة
الوضعية في الحالة الثالثة . فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشرى
ويكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف
الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاماً اجتماعياً . وبذلك لا يكون إنسانياً حاصلاً ،
ورؤية الفن عند أوجست كونت هي نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة
عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور رباعيته هو الأساس الحق للفنون
الجميلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفاً حيويًا عند كروتشى^(٢) فهو يرى
أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ؛ وقد سار ليرجسون في
نفس هذا الاتجاه الحيوى ، والمعروف أنه ليس ليرجسون مؤلف خاص
بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أوردوه في كتاب « الضحك » ، على أن لهذا
الفيلسوف الفرنسى المعاصر مواقف إجمالية متفرقة في مؤلفاته .

(١) راجع هيد العزيز عزت : الفن ، علم الاجتماع الجمالى - ص ٥٨ .

(٢) راجع بدبوكروتشى : المجلد في فلسفة الفن .

يرى برجسون في كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هي الكشف عن الطبيعة ، أي الجهد الحيوي الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس - وهي نفوس الفنانين - تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتتفصل عنها لإتصالاً لا شعورياً غير مقصود ، وليس هذا الإتصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال في الإتصال المتعلق بالتأمل الفلسفي التقليدي ، ولكنه إتصال طبيعي مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذري جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومي ، ترى الأشياء في باطنها أي في ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهي تدركها لذاتها لا لأي غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً في دائرة إدراكها الحيوي وذلك عن طريق ما رسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن بما كفن على إدراك الأشياء من خارج فلا نستبين لنا حقيقتها الباطنة ، فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا في طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه . أي أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسي للصور والألوان إلى ما نعبّر عنه من حقيقة خالصة ، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذي نسميه الطبيعة .

فكان ثبت إلتقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان في إتجاه كل منها إلى إلتباس مع الجهد الحيوي في ديمومته الخالصة وفي حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفاً آخر مثل ارنست كاسير ١٨٧٤ / ١٩٤٥

وهو يعرض موقفه الفلسفي بصدد الفن في كتابه « فلسفة الصور المرئية »

يرى كاسير أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور ومزينة ،

وعلى الرغم من أن كاسير مثالي النزعة ككفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول : إن الموضوع الحقيقي للفن ليس الإلامتناهى المتناهي بل هو عند شبانج أو المطلق كما يراه هيجل ، بل يجب أن يبحث عن الفن في العناصر الأساسية التي تتركب منها تجزئتنا الحسية ، أعني الخطوط والتصميمات التي نجدتها في صبور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر في كل مكان إذا لا خفا ، فيها لأنها خالية من الأسرار وهي مرئية ومسموعة وملوسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسير واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هوبتهد عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسير مادة بآراء كانت وهيجل وكونت وكروتشي وبين Taine (٢) وبرجسون ، ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه في العصر الحديث ، أي أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفني ، أي النشاط الفني .

وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسير الذي أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للعبور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التي يكشفها الفن صوراً معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه

(١) راجع : E. Cassirer Introduction to a philosophy of

human nature. Doubleday Anchor Books 1953. p.201.

(٢) وقد أشرت إلى موقف Taine في موضع سابق .

الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلى .

وإذ قد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تعطي بالصيغة العلمية ومن ثم فهي لا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى علم الاجتماع الجمالى إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكوف وأوجست كوت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماهير البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه فى أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

صعوبة التفسير التاريخى :

— سير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن — كما رأينا — تعرضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه فى عصر من العصور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو ظايع قريب بميز لا تتدخل فيه عناصر فنية مقابلة .

وقد أهتم كثير من الباحثين مثل Grasse — كما ذكرنا — بدراسة الفن الفن عند قبائل البدائيين الذين لا زالوا يعيشون بين ظهرانينا ، وأهتم غيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض المؤرخين فهي تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والإنتشار الثقافى

وإمزاج الحضارات بل أنها ربما كانت صوراً متدهورة لفن كان مزدهراً راقياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من حضارة هذه القبائل فهو يتم عن تلقى بأذخ براق ويعبر عن نزعة إستقلالية ذاتية واضحة ، فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً حتى الميدان الفنى من الرعاة والزراع ولا سيما فى فن الرسم مع أن هؤلاء — الأخيرين — أكثر تحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فإن الفن البدائى — كما ذكرنا سابقاً — له غايات قد تكون دينية أو حربية ، فالقبائل البدائية يبدع أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية فيشكل صوراً وتماثيل للطواطم Totems أو يضع الألحان الدينية والسحرية ويرسم الصور المرعية على دروع القتال لإرهاب العدو ، ويعصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية أم فى الإحتفالات الدينية أم فى مواسم الجصاد وفى حفلات الزفاف وفى وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثير أ من الصور الفنية البدائية القديمة تجعلر علينا فهمها والإمتهاد إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسدل ستار من النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مرت به .

ويبقى أن نعبّر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لعلم الجمال

الحديث لكي نميز بين هذه العصور البدائية والعصور الفنية الخالصة الأكثر تطورا وسنلاحظ في هذه العصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائي الصوفي الغامض السابق على العصور الجمالية الخالصة ؛ ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكبر رأيا واضحا تفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته غير أنها تصلح للرد على الذين يقولون بتساري الأنواع الفنية ، أى بتساري المراتب الفنية فلا يوجد في نظرم فن عظيم أو فن حقير ، فن بدائي أو فن راق متطور .

والواقع أن هناك فنا عظيما ، وفنا ضجلا ، وفنا تشيع فيه النفاق ، وفنا شعبيا ، وصورا فنية نحية وسائدة ، وأخرى مبيتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التي نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع ، أغنى الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر السمو في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع Regression وفي كلا الحالتين يحدث تغيير في التكتيك الفني .

ومن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيره من ميادين النشاط الاجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يستلشى شئ منها أو يندثر أو يخلق من عدم ، بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، والصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للعصور القديمة ؛ وكذلك فإننا قد نشهد تحولا تراجيعيا للعصور الفنية ، فالرقصات الشعبية عند التلاخين في بعض قرى فرنسا هي صور فنية معدهورة لرقصات الصالونات والبلاط

الملكي في عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيراً من صور المرح والأغاني الشعبية مستقاة من مسرح وأغاني الطبقة الأرستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية ، وفي هذا ما يقدح في آراء الذين يقولون بأن الملكلوري الشعبي يحتوى على فن ساذج بسيط تلقائي وغير معقد ، وأنه وحده — القريب من الطبيعة العفائية البسيطة والكفيل بأن يجدد فننا الذي تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التي يترهتها بعض النقاد إذ هي حصيلة بتارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة في أعماق التاريخ الفني للامم والشعوب ، وملشاً هذا الوهم عندهم يكن في إيجاءات السهولة والبساطة في التعبير ، يتميز بها الفن الشعبي والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذي تعجز التلقائية العفوية المجردة من أى حامل حضارى تاريخي — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له كشيء بسيط نابع من الأعماق .

٣ — التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام في الحركة الفنية هو التزام عدم النقل والإتيحاء إلى خالق العصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأنا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيراً واضحاً في الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد

ولهذا فإن مؤرخي الفن قد اكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنظمة تمر بها الفنون وهي عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفني قد مر بثلاث مراحل ، مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهي مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالي .

وفي المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التي تغلب عليها سمة
الوضوح العقلي كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية والتميز بين
الأنواع الفنية ، ونجد عكس ذلك في المرحلتين الأخريين : ما قبل
الكلاسيكية وما بعدها إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الإتقان ووجود
تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فإنها
تعود لتبدأ من جديد وفي نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكتمل الدورة
وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من
خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل
المتحلل من القافية ، يستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء المتلاحق
الحركة سواء في المنون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلانجد لديهم
الالتزام بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون في
ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالسرعات المستقبيلة
والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضا ، فظهرت أنواع
موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ونلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ،
بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في
أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها . ولكن الذي يجب تأكيده هو أن
هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هي مراحل إجتماعية ، أي

أنه ليس في مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مسيطرة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى :

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لا تتلازم مع درجات التطورات الأخرى للناظرة لها ، فنلاحظ مثلاً أن هناك وصول « فنياً » إلى ذروة المجد الفنى قد صاحب أضميجاتها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتى .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى . أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية للسائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة انضج أو مرحلة أضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث بشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعين موضع العمل المعنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطانه الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرفى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ — السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لزوات الأفراد وأنحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المحيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نبحث الخطى تحوه على الدوام — لا نبلغه أو نعرف حقيقته أو ننعيم بالحياة معه — فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية .

أما السلطة التشريعية فى الميدان المعنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالمطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى ، وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاسرة أو الملقاة أو المدلسة والحكم عليها بالجنس أو بالفسح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل

الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإلتقان الفني في الجولات الفنية أى في معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهي توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل في الحاضر أو بالسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة (١) .

وإذنى فقد أصبحت للفن مدارس وقواعد وصنعتة الخاصة به ، بحيث أضحي نظاما إجتماعيا لا يبنى على مخاطر العقوبة الفردية ، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطه بالمجتمع بحيث يخضع العدل الفني لسلطات المجتمع وجزاءاته .

* * *

هذا التفسير الإجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الإجتماع الجملى التى تحاول جاهدة أن تفتح أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا منمرا فى الميدان الفنى الإجتماعى .

خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لا غنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفني الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث ، وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التدقيق .

وأفردنا بحثا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين . ثم عرضنا للفن يصفه الميدان الأساسي للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فإنه كان من الضروري بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفني .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فإنه من الضروري أن نلقي الضوء على المصدر التاريخي للنشاط الفني ، ولهذا فقد عالجتنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الانساني وأشرنا إلى أسبق الفنون في الظهور .

وفي الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجمالين يصدد هذه التفسيرات ، ثم أفردنا بحثنا خاصا بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي إنتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلا زال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلبي أصوله استحقاقنا وقبولاً في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحاً في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى وإستعانةه بها إنما يدفعه إلى التخطيط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوصية مشكلاته وإتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الانسانية كلها تتداخل في موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التألف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلمية ، فكذلك لا يستطيع الانسان أن يكف عن التدقيق وعن الابداع الفني . فالأعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لانهم يصدرون بالضرورة أحكاماً جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الآذواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الامر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظواهر الجمالية يعطل ظهور الصوره الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فان

تدخل شخصية المؤلف في علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا ، وهذا مالا نجدده في الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » في الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التي يستحيل بدونها قيام « العلم » .

وتمت أمر هام يقف في طريق الدراسة العلمية للظواهر الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تتم بالمابع القومى ، وتشيع فيها روح الشعب الذى تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزى والأمريكى يتميز بالنزعة الحسية ، والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الاتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية والمثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألمانى فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتينى - فى فرنسا وأسبانيا وإيطاليا - موقفا وسطا بين الاتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف فى أى اتجاه ، ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجمالية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلص عن الروح القومية واتخذ طريقا واحدا ومنهجيا واحدا وأساسا واحدا ، ولا شك أن هذا الطريق ملىء بالصعوبات الحجة ، ذلك أننا نعتد فى هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الإبداعية فى ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشبها فى الاتجاهات الفنية وتنوعا فى النشاط الفنى فإن ذلك يحنى وراءه تياراً وليداً يمثل فى اتجاه المدارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجى .

فالتفتان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » مؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية - هذا الفنان يرى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة ، ولعل أقوال هربرت ريد^(١) بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كاشفاً على هذا الموضوع - ونهى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض من الفنان من عدم إلتزامه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب والفنان يجمع بين الباجيتين : الاهتمام بباطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالعزلة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباین وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالقوضى والتشتت المنهجى - كل هذا لا يعنى انقضاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تودة وثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

فمع وجود هذه الصراعات المستمرة فى المجال الفنى ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناءً محاوراً أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع لشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استطيق خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وأعادة تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً موجودات فريدة وجودها هو غايتها .

(١) بقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ :

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time. But to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity and art is the reconciliation of these two necessities.

والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فإذا افقدت افقدت الفن ،
فالشعور يتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفني
والأساس الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية (١) للعمل الفني .

ونختم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن
تلقيه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن
روح العصر أصبحت لا تشجع كثيراً نزعات الفن الخالص بينما تحيط
الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

(١) يشير سوربى فى تفسيره السيكولوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث
يعانيها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى
عملية التأمل وهى تبدأ بشعور بالامبالاه ثم ينتقى هذا الشعور بالتدريب
ويتحول إلى لذة حقيقية فإذا عمقت هذه اللذة فأنها داخلية وحالة
نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى
مستوى عملية الإبداع نفسها فيحس بمعاصرته لها . ولا يلبث أن يقوم بعملية
فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين
وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فأن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة
والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فنمنا الاهتمام الجدى
بالعمل الفنى وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضى
بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها .
وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقق
المعجائى ، أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل
الشعورى فيكون الانتاج الفنى مصحوباً بالتفكير .

وقد أشرنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال في مجال الصناعة .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد يتحصر في تقييم الفنون التطبيقية أي الفنون المستخدمة في مجال الصناعة *Esthétique Industrielle* .

وأما كان الأمر فإن أي مبحث جمالي لا يمكن أن يهمل أن يوافق فلسفة الجمالي أي فلسفة التدقيق ، منها تعصب الجماليون التجريبيون لواقعةهم التي سبقتهم في نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الاذواق والمواجد الجمالية التي تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم صمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحسية للصورة الفنية .

ملحقیات

(١) :

مدرسة النحت اللبسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللبسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكون بذلك فى عدة معارض إشتراك فيها هذا الفنان السكندري الأصيل ، وما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت بإعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد ابتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج ، وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العادى .

والامر الذى استرعى إنتباهى لديه ، فضلاً عن أصالته الفنية ، هو ارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمسات أصابعه مما أمكنه من أن يضمناها المعانى والعبور التى تعبر عن إبداع فنى ممتاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنري مور الخالدة .

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندري فى العالم العربى قد تبلور فى صورة لمسية فأننا نجد انسياقاً مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها نوعاً من التحدي للزعة التقليدية وثورة مارمة على البلاسيكية ، فأننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسب بلون فنى خاص هو مزيج من طاله الإبداعى الفنى بالصمود الفنية ومشاعره وإتقالاته المرهنة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فترى وحدت حية لمجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تعيش بنفسك كما يعيش هو فى

عنوان حياة هذا الشعب بمباحياً الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر
ثانته الأخرى .

وأخيراً فن فن النحت اللبسى ليس بدعة في عالم النحت بل هو فن له
أصوله ومدارسه المعترف بها عالمياً ولا سيما في روما وباريس ولندن ، وقد
استقبل البقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللبسى
وعلى الأخص في روما واعتبرت من المنجزات الإبداعية في ميدان العجل
الفنى ، ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرسماً
خاصاً ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لإنتاجه الفنى الخصيب .

و نحمد على أبو زيان

(٢)

التقييم الجمالي للنحت المسمى (١)

تأبعت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (في جريدة المساء) من آراء
حول موضوع النحت المسمى ، وأذكر مساهمتي المتواضعة في يعضون العام
الماضي في هذا الحوار الثمين الذي أرجو له أن يتيسر بطابع الموضوعية
الجليلة كما أشار الكاتب الباضل صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين
العينين والأصابع عند المثال »

ولما كانت الموضوعية إنما تعني التزام المادة العلمية وتحري المنهج
العلمي لهذا فإن أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا
أن نجلو مبنى الحكم الجمالي وطبيعته وأساسه حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية
عن وعي وإدراك واضح .

وبما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية إنما تصدر أصلاً عن أذواق
المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - إذا اجتمعت - حصيلة
لكم الإعجاب النسبي الذي يعتبر مؤشراً علمياً على أذواق المعجبين في إطار
نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفي سياق التفاعل الوطني للعناصر
الثلاثية للتجربة الجمالية ، وأعني بذلك تلازم الخلق مع الشعور المبدعة

(١) أثبتت « القشة حول » هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد
اهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص
للتذوق المسمى في الاسكندرية وقد تشرفت بمعيضته .

وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فإن الأعمال الفنية المعبرة التي تكون موضع استحسان وتقدير فريق من الملتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بموضع التشريح الجمالي سواء اقتضت مقالة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصي عشوائي يعصف به خلال معركة كلامية — بظاهرة وأهمية تتمثل في مواقف طالفة من الملتذوقين ، فقد لا يميل البعض إلى الفن التزييني أو التجريدي أو التافه ، وقد استمجن البعض الآخر ما وسق الجازم ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الائتلاف الفنية من دائرة الابداع الفني ، فهذه لعبة المواقف والمدارس ونحزبها الذي يحجب أن يغفل إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع بصيرته فوق غبار هذه المعارك المسعرة ومعنى هذا أن الاثر الفني موضوع الإعجاب — إذا أردنا التزام المنهج العلمي والتحرر من صواعب المدارس والأفكار المسبقة الناجمة — يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً في مناهات الحياء الفني أو في غمار ما لا يعتبر فناً أصلاً .

ولهذا فإن القول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنسج الذهني بأنه لا يعتبر فناً بل هو كفن الطهي ، هذا القول يعتبر منافضة صريحة لما قبلنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروجه فضلاً عن تجاهله للفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الحبيبة والفنون العملية . وكفى بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالي في حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمي معين سبق الاعتراض بوصفاته ولهذا فإن أى جديد في مجال الفن يمد في ظهر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم للثابت ، ومن ثم فهم

يتصدون له سده وإستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتبدي معالمه وترسخ
مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمي . وعند ذلك فقط يمنحه
النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني - وإطلاقاً من هذا التفسير
تتهادى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت اللبني من دائرة الفنون
الجميلة والمستندة إلى عدم ظهور هذا اللون الفني تاريخياً ، لأن المنسك بهذه
الحجة سيقضي بنا حتماً إلى الجحود التام وانتفاء التقدم والتجديد والإبداع
وفي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النحت اللبني قد تأخر ظهوره تاريخياً فشاذاً في ذلك شأن
طريقة برايل التي لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم
المعاصر برعاية مكتوفي البصر ، فذلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن
توضع موضع الاعتبار وأن يفسح المجال لما ينتج عنها من ظواهر ثقافية وعقائدية
على وجه العموم وإحداثها ظاهرة « النحت اللبني » .

وأهل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكتوفين
قد سبق ظهوره في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا كما نشرت في مقال
سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة
في نفس هذا الموضوع من « النساء » .

على أنه يحمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الجادة القضية الأساسية
التي تدور حول مقال الكاتب ، وأعني بها حتمية التحالف بين العيينين
والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التي وردت في المقال

عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم في الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتي حشدت يقصد معارضتها ، وإكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللبس يظن مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق الفعلي لا غلب البائيل » .

وفي رأى أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي احتواها المقال لو اتبعتها جيداً إلى مرمى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن المراقبين على النحت اللبسي يسرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون اللبث اللبسي على قدم المساواة مع فن النحت » ، فربما شغولهم للمسابقات وجوائز الدولة ، ومنذ متى كانت السليطة الفنية تتحكم في تقييم الأعمال العبقريّة التي يكتب لها الخلود؟ وما هو مستوى النحت الذي المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأغرقي مثلاً ، فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البدائيين أو أعمال النحت الديني التجريدي عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنرى مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوي » . ويبقى أن نقول في مناهات لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير للوضوعية .

لقد إتفق علماء الخان وعلى رأسهم آتين سوربو على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » . استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية في الخطوط والأحجام . فخطوط سمات جمالية أستوفناها حقها في الدراسة كل من أندروند بورك

وهو جارت ، وهذا يعني أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر المحسّات الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للأدراك البصرى تتمثل في الإحساس اللونى والضوئى وليس في إدراك الأبعاد والأحجام ، إذ إن فاقد البصر يستطيع أن يدرّكها بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق اللماسة الجزئية وأستطالها ، حتى يعصّل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع معاينته ، أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا أخاف أنه يتكرر ظاهرة التعريض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومؤيداً بما أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتجهز ، وتكيفها المنقودة ، ومن ثم فإن هذا التحميل الوظيفى لحساسة اللمس هو الذى يتيح للكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال ، أما القول بتصاؤل عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية فذلك أستنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء البصرين والحال غير الحال . . . وإذا جاز لنا أن نستقرئ جوانية عالمنا الخاص كبصيرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحسب بمحتوى عالم الكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن نصعد إلى أبعد من مستوى الفن والتخمين . أن الفنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرة المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهفة وبفضل تساوق وتأثر خواصه الأخرى التى

تمنحه حصيلة فنية تكون ركيزة للانجاز الفنى وثمت أمر لا أسوقه فى مجال
التدليل على جمالية النحت اللسمى بل أكتفى بوضعه بين قوسين وهو أن
الكثيرين من المكشوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فأقضى البصر
بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت
أو قصرت عن أعمارهم ، فأمكنهم بذلك أن يتزودوا بذاكرة بصرية مؤثرة
أمكن أن تستعمل بغير تخيال خلاق وحس مشترك نشط ومنشاعر قوية
مشبوبة وقياس عقلى يعتبر عاملاً هاماً فى التعرف على المجهول البصرى
استناداً إلى سبق معاينة المثل أو الضد أو الجزئى .

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة
المنجزة تأمراً لا يعتبره القلة المعاصرون ذات أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا
نواجه اليوم نهراً قنيا عازماً ضد « الصورة » بالمعنى الذى يعاقب فى ذهن
كاتب المقال ، ما دام يتحدث عن تطابق فى متاح فنى قد يعمل أحياناً إلى
زعة حوربه أو إلى اللامعقول لتحرر من أغلال الصورة ذات الحدود
وللعالم والى قد تنطلق من ذهن — على حد تصوره — فيلبسها الفنان
شكلاً أو قابلاً مطابقاً .

وميل أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى
التردد على أمر الصورة بل وإلى استيعادها كلية والمكوف على المادة نفسها
لاظم سار مدى مطاوعتها لأصابع المثال الذى يكشف فيها عن عالم عريض
لترام على بصور تنبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصورة المطابقة للإشكال
التقليدية ، ولعل بعض أعمال هنرى مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا

الاتجاه الجديد الذي يريد أن يتجرر من أسر عالم الشكل التقليدى وضغط الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأثر صادر من المخ ، فإنه يمكن أن تتم الموازنة التي يطالب بها - في غيبة البصر عن طرق الإحساس المبنى بالحجمية في دقة متناهية ، ومع هذا فليس الفن تسجيلاً أميناً للطبيعة أو لعالم المرئيات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة المنووسة بل هو خلق وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء متميز يشكره الفنان ، وهو ليس في حاجة إلى أن يلتزم في أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن أبتعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا في دائرة الأشكال المرئية وحدها فإن نضع اذن آثار الفن الدينى الغيبي واليتافيزيقي والسحري والأسطوري ، وهي لا تنسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع ويقيم وينقد عمله الفني فإنه يعتبر ادعاءً مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس الحسى هو العامل الجوهرى في منجزات النحت ومع ذلك يقال إن المكفوف لا يمكن أن ينهض يعيب عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يخص بموسيقى عالمي مثل جهوفن الذي أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه العمى .

وأخيراً فإن هذا الحوار إنما يشير بمشكلة جمالية هامة وهي هل هناك

حس جمالى خاص فى الإنسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسينى والمنشالين ، فشوبنهاور - مثلا - يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المنثالية ، وكذلك يرى هيجل أن العكس الكامنة فى جوانبه العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ، ومن ثمة فإن الرمزيين والتجريديين والسررياليين يجدون فى المنثالين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللسمى فهو غنى مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا بهم أصحابه بالشكل بقدر إهتمامهم بالمضمون أن بالفكرة ، وهم غالباً ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا . وعلى هذا فإن التمسك بالإحساس البصرى كإلزام للنحت ، وإن كان أمراً مرغوباً فيه فى أعمال النحت الكلاسيكى إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة فى مجال النحت اللسمى الذى ينصب على المضمون المرتبط بالفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والإنزان والتناسق فى ميدان النحت لمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية . ويخرجون المواصفات التقليدية فى مجال النقد الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر يتطوى فى ذاته على مقاييسه التى يصبح معها الإيقاع والإنزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلاً عن أن امتاز نقاش غريزى فى دنيا النقد ، وقد تمحوت إلى

أسلوب شائع يصفطعه البعض ليصاروا بأسلحة من صنعتهم مواقف
المعارضين لأرائهم .

وإني لأرجو ألا يفهم من مقالي هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص
المثال صـ - لاح حسنين (رغم تقديرى لفنه) وذلك لأننى لا أريد أن أزج
بنفسى فى مناهة لعبة الجـ وائز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا
بعد إلى المستوى المبرز من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل
ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن نتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد
حتى تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحقه بنى الأطفال والمجانين والمعتوهين
قبل أن تتضح أبعاده تماماً . وليس هذا الموقف منا صدورا عن دواع
إنسانية بل هو التزام ، موقف سليم ما دام الفن الأصيل هو فى حقيقة أمره
خلق وإبداع وتعبير^١ وليست تماثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة
من عالم خاص به يمجج بشئ ألوان الفكر والمشاعر والأحاسيس
الفنية النبيلة^(١) .

(١) لقد حاول فريق من النقاد ، عدوانا منهم على حرية الرأى - أن يطمسوا
معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قوله الحق حوله . ولقد تعمدت
أن أعرض لهذه القضية فى هذا الكتاب حتى يكون فى هذا درس للذين
يتصعدون للعمل فى حرم الصحافة المقدس دون أن بقدروا خطورة
المسئولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجر مفروض على حرية
الرأى ، فتسجيل هذه الساطة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاد للحرية
وخنق للفكر الحر .

وفي ختام كلمتي أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكي يشرف مرسم الفنان
صلاح حسنين بزيارة خلطقة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سيدقّق
ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن السحت المعاصر إذ
أني أعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النجث تكون أكبر جذري من إدامة
النظر إلى صورها القوية وجرافية .

ويسعدني بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الديالوج
الشيق على هذه المنصة الفنية الجادة

د. محمد علي أبو ريان

(٣)

دراسة حول

تصنيف التراث الشعبي ومدى

إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع إستخدام المنهج البنيوي Structural Method

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

بحث مقدم من :

الأستاذ الدكتور / محمد علي أبو ريان

الأستاذ بجامعة الاسكندرية

ومدير مركز التراث القومي والمخطوطات

كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

إلى

مؤتمر الدوحة للتراث الشعبي بقطر

من ١٣ / ١ إلى ١٧ / ١ / ١٩٨٥

دراسة حول تصنيف التراث الشعبي

ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

مع استخدام المنهج البليوي

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

مقدمة :

مقدمة عامة في دراسات التراث الشعبي

— التراث الشعبي والفولكلور

— نشأة دراسات التراث الشعبي

— أشكال التراث الشعبي

— أهمية التراث الشعبي ووظائفه

— دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر

القسم الأول

حول تصنيف التراث الشعبي

التصنيف المقترح للتراث الشعبي

التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

القسم الثاني

إستخدام المنهج البليوي في تطبيقات
على الأمثال العامة في مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعي للشعوب

وظيفة المثل ودلالته

تطبيقات على الأمثال في مصر

تفريغ جدول الدراسة

الملحق (ضمیمة عن المنهج البليوي وتطبيقه في مجال البحث)

للمراجع

أولاً : المراجع العربية .

ثانياً . المراجع الأوربية .

تمهيد

يرتبط موضوع هذا البحث إرتباطاً وثيقاً بالموضوعات التي أثارها اللجنة التحضيرية لمؤتمر التراث الشعبي ، فقد راعينا أن ينصب البحث على محاولة جديدة لتصنيف وقائم التراث الشعبي ، وهو ما أتيته ورقة العمل بالتخطيط للتراث للشعبى ، وقد عاجنا أولاً ، وفي مدخل هذا البحث ، الصلة بين التراث الشعبى و « الفولكلور » كما يسميه الغربيون ، كما أشتمل أيضاً هذا المدخل على بيان لوظائف هذا التراث ، لاسيما الفنون اللغوية ، وأهمية تسجيل هذا التراث وأثره في مجال البحث الاجتماعى والسياسى والاقتصادى واللغوى بصفة عامة .

ثم عرجنا ، في القسم الأول من البحث ، على التصنيف المقترح للتراث الشعبى ، وحاولنا بطريقة جديدة الكشف عن مدى إرتباط وقائع هذا التراث بالعلوم الإنسانية ، وبغيرها من العلوم المرتبطة بهذا الإنتاج الشعبى الفريد .

وجاء القسم الثانى من البحث فى صورة دراسة بنيوية عن الفن التعليمى ، منصبة على بعض الأمثال العامة السارية فى مصر ، قدمنا لها بتمهيد مستفيض عن أهمية دراسة الأمثال العامة ، وكان الهدف من وراء استخدام المنهج البنيوى هو محاولة تطبيق أو دراسة معاملى الثبات والتغير على العينة التى أعددناها من الأمثال الشعبية المذكورة .

وقد رأينا أن تثبت نتائج هذه الدراسة البنيوية فى جداول تصنف فيها الانساق السارية والانساق الميتة من الأمثال مرضوع البحث .

وقد ذيل القسم الثاني بملحق عن المنهج البليوى وتطبيقه فى هذا
المجال .

وقد عنيانا أيضاً بأن نشير إلى أهمية تسجيل هذا التراث الشعبى
الذى يوشك أن يذتر فى مواجهة تيارات الغزو الثقافى والتفريب والهجرة
الجماعية .

والله الموفق سواء السبيل

أ د محمد على أبو رباب

مقدمة

التراث الشعبي والفولكلور :

أنت أستمعنا لهذا الانتاج الشعبي الخالص وغير المكتوب ، والذي نسميه بالتراث الشعبي في مصر بصفة خاصة ، قد انتهى بنا إلى أن الغالبية من الباحثين في هذا المجال يهتمون بالأدب الشعبي ومن هنا جاء موقف المعارضين لعريب كلمة (فولكلور Folklore) بالأدب الشعبي ذلك لأن الأدب الشعبي هو قسم معنوي خاص من التراث الشعبي العام ، الذي يدخل تحته بالإضافة إلى الانتاج الأدبي ، العادات والتقاليد ، والأغراض والسلوك ، والمزاج الشعبي ومشتجات الحرف الشعبية من الأثاث والأزياء والمنازل ، والزيين ، ووسائل النقل والعمل ، ووسائل الترفيه المختلفة التي تبناها الشعب جماعيا دون تنظيم أو غاية مقصودة لذاتها .

وخلاصة القول أن هذا التراث الشعبي الغير مكتوب ، إنما يرتبط بالخلق العام للشعوب ، ويبدو أثره عند الشعوب الإامية المتخلفة أكثر من ذبوعه وظهوره عند الأمم المتقدمة .

وهكذا تطابق في رأينا كلمة « فولكلور » مع عبارة التراث الشعبي ، وتتضمن الكلمتان جميع أنواع المعارف التي يتناقلها الناس بالكلمة الشفهية المنطوقة ، للسماع أيا للتوجيه ، والتربية أو الترفيه عن طريق ضرب الأمثلة أو الرموز أو القصص والحكايات والأساطير ، والمواويل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لا تفرق لها أصولا مكتوبة أو هوية يتعين لها صاحبها .

وكذلك فإن « التراث الشعبي » يتطوى على جميع الحرف والمهارات الفنية التي يتعلمها المرء عن طريق المحاكاة ، وما يصدر عنها من إنتاج مادي ذي طابع جمالي شعبي واضح .

وقد اختلفت تعريفات الانثروبولوجيين للتراث الشعبي عن غيرهم من أصحاب العلوم ، إلا أنهم رغم هذا الاختلاف يتفقون على إستيعاد التعلم المدرسي والبنهجي المنتظم عن مجال التراث الشعبي بما فيه من حرفة أو فنون شفاهية منطوقة .

وإذا كان التراث الشعبي أى « الفولكلور » يشكل شرطاً محدداً لمعنى ثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة فإننا نجد على العكس من ذلك فى المجتمعات الامية للبداية ، إذ يشكل مجمل ثقافتها .

تساسة دراسات التراث الشعبى « الفولكلور » :

ليس هناك شك فى أن التراث الشعبى قد وجد منذ وجود الانسان الأول على سطح هذه الأرض ، ولكن أحداً من أفراد القبائل والشعوب البدائية لم يفتن إلى حقيقة هذا التراث ، لأنه كان يمثل الثقافة الوحيدة التى لا بد من لها فى المجتمع القديم ، فلا يمكن أن تكون موضوع دراسة أو تأمل إذا لم تظهر ثقافة أخرى معارضة عن طريق التعليم والتربية الموجهة ، وهذا هو الذى حدث بالنسبة للتراث حينما تنبه المحدثون إلى أهميته ، وبدأوا فى تجميعه عن طريق المراقبة منذ القرن الثامن عشر ولكن هذا لا يحتسب أيضاً لأنه لم يكن هناك سباقون إلى جمع التراث قبل القرن الثامن عشر ، فقد كانت هذه هى المهمة الأساسية للرحالة الذين جابوا أقطار العالم ومناطقه المجهولة قبل أن يظا العلماء المعاصرون أرضها ، ومنهم رحالة من العرب والمسلمين ،

مثل ابن بطوطه مثلاً وغيره ، فلم يولاه كانوا يكتبون عن الغرائب والحكايات
التي كانوا يسمعون عليها أثناء رحلاتهم إلى تلك البلاد النائية ، ولم يكن هذا
بقصد الدراسة ، بل كان بقصد المتعة والتعرف على الغريب من سلوك الشعوب
وأحوالها ، فعل هذا أيضاً هوميروس ، وفعلها رجال آخرون غيره .

على أنه من الثابت أن الأخوين « جرير Crimer » هما اللذان بدأ بهيمان
القصاص الشعبي الألماني السائد في ألمانيا حينذاك ، أي خلال القرن الثامن
عشر الميلادي ، ولكن الاتجاه الخاصة بالفولكلور لم تظهر إلا في غضون
القرن التاسع عشر . وعندما أشتدت الموجة الاستعمارية توطدت رحلات
الانثروبولوجيين إلى البلاد النائية في آسيا وأفريقية ، وكان أولها من
أستخدم لفظ « فولكلور » في إنجلترا عام ١٨٤٦ م . (وليم جون تومز
William John Thoms) ، وقد ذهب إلى أن سائر المعلومات التي جمعت من
هذه الشعوب النائية عن أحوالها وماداتها وأب-كوب معيشتها وأغانيتها
وقصصها الخرافية وأمثالها ، وما يتصل به أفرادها من حلي معينة أو
حاجية أو غير ذلك من وقائع السكن والعمل والبيئة والحرف ، والدين
وطقوسه ، والحرب والزواج ومراسمه . الخ ، كل هذه الأمور التي
ترجع إلى الأزمنة السابقة ، ينبغي أن تسجل أولاً بأول بكل الوسائل التي
بريطانيا لتكون موضع بحث ودراسة علمية مقارنة مع ما سبق جمعه من
تراث شبي قبل ذلك ، وذلك لكي تكون أساساً لوضع تصنيف جامع
مانع للتراث الشعبي .

وقد استند علماء « الفيلولوجيا » والمؤرخون إلى التراث الشعبي أو
« الفولكلور » الشعبي منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وذلك

لدراسة تاريخ الشعوب مما كان له أثره البالغ في نمو الروح القومية التي
تمثلت في كتابات «شانيج» و «فجنه» و «هيجل» والتي في أصولها ترجع إلى
الثورة الفرنسية والحركة الرومانسية.

وقد أرتبطت دراسة التراث الشعبي بالفعل بظهور الحركات القومية في
أوروبا، وكانت هذه الدراسات مصدرا لإحياء ونموض اللغات القومية
فيها، ويمثل هذا في «براغ» عاصمة «تشيكوسلوفاكيا» وقد أشتهر
تيار الحركة القومكورية في فرنسا وأنجلترا وأمريكا فيما بعد،
وتتابعت الدراسات الميدانية في التراث الشعبي، ومن أهم المدارس في
هذا المجال (١).

المدرسة الأولى : وهي المدرسة الرومانسية، عند الأخوين جريم
Grimm وهما مؤسسا المدرسة الفولكلورية العلمية، وقد ظهرت هذه
المدرسة في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير، وكمرد
على الكلاسيكية في التفكير.

المدرسة الثانية : وهي المدرسة الميثولوجية، ومن أعلامها، شوارتز
وبماكس مولر، وألفانيسيف الروسي، وغيرهم... ويقدم أصحاب هذه
المدرسة الأسطورة على ما عداها من التراث الشعبي، ويعنون بتتبع النشاط
الروحي والتقليد للشعوب كما أنهم أصحاب هذه المدرسة بدراسة اللغات
القديمية، والابناس البشرية والدراسات النفسية والفيلولوجية.

(١) أحمد رشدي صالح : فنون الأدب الشعبي ، ج ١ ص ١٨
وما بعدها..

المدرسة الثالثة : وهي مدرسة « مورجان » وتتميز تلك المدرسة بتفسيرها التاريخي للتراث الشعبي ، وبدراسة الظواهر بمنهج مادي ، وقد تأثر بهذا المنهج « فردريك أنجلز » في كتابه « أصل العائلة » .

المدرسة الرابعة : وهي المدرسة الوضعية ، ومؤسسها هو نيك جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي « Golden Bough » وهو من أهم الكتب الحافلة بالقول لكولور عند الشعوب البدائية .

المدرسة الخامسة : وهي المدرسة الانثروبولوجية البنيوية ، ولعلنا نضيف مدرسة جديدة في نطاق المدارس الانثروبولوجية ، وهي المدرسة البنيوية عند « ليفي ستروس وميشيل فوكو وألكان » وهذه المدرسة ترى أن القول لكولور الشعبي - أو كما نسميه بالتراث الشعبي - ليس بظاهرة تاريخية مامة مطلقة ، إذ أنه لا يعبر عن الاستمرارية التاريخية ، الأمر الذي دفع بعض العلماء إلى استخدام القواسم لكولور - أي التراث الشعبي - كوسيلة لاستنباط تاريخ الشعوب ، ذلك أن أصحاب المنهج البنيوي يرون أن التراث الشعبي لمرحلة زمنية لا يرتبط أصلاً بالتراث الشعبي للرجلة التالية لها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن التراث الشعبي يختلف من وطن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، ومن الشرق إلى الغرب ، فلا يمكن القول بأن الوطن الأصلي للتراث الشعبي يُعتبر واحداً رغم التشابه في القصص والأساطير والحكايات الشعبية من حيث المعنى والمضمون .

وعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ ، والذي أبدته هذه المدارس في

دراسات التراث الشعبي ، فقد ظل العلماء إلى الآن غير متفقين على تصنيف واحد بعينه لموضوعات الفنون أو التراث الشعبي ، وهذا كذا تظهر الحاجة الملحة للاسهام في وضع فروض مبنية لتصنيف ما لهذا التراث على ضوء المعطيات الهامة والكثيرة التي يسرتها الأبحاث المعاصرة ، في هذا المجال ، وانصب معظمها على التراث الشعبي الشفاهي وأثره في النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية .

أشكال التراث الشعبي (الفولكلور) : (١)

اتفق العلماء على أن التراث الشعبي هو شكل ما يصدر عن الجماعة من فن (٢) ومهارات حرفية (٣) ومآدات وحرف الجماعة (٤) وأدوات شعبية (٥) ومعتقدات شعبية (٦) وطقب شعبي (٧) وطقب شعبي (٨) وموسيقى شعبية (٩) ورقص (١٠) وألعاب (١١) وإيماءات وإشارات غير لفظية أو لفظية (١٢) والأدب كاللغات المستعملة في الاتيكيت ، وفي تقديم الطعام ، وفي الدخول والخروج على الجماعة ، وفي الاستضافة ، الخ ، وأما الملقوط منها فهو يمثل في لهجات الشعوب غير المكتوبة ، وتجميع الموروث اللفظي للأدب الشعبي التي يسميها بعض الاثنوبولوجيين بالفن الشعبي

-
- (1) International Encyclopedia of Social Sciences edit by David L. Sills . 5. pp. 496-500 , (2) Folkart
(3) Folk Crafts (4) Folk customs (5) Folktools
(6) Folk belief (7) Folk Medicine (8) Folk recipes
(9) Folk music (10) Folk dance (11) Folk games
(12) Folk gestures .

اللفظي^(١) والذي يدخل في نطاقه صور عدة ، مثل القصص الشعبي^(٢) والسيرة الشعبية^(٣) والاساطير^(٤) والأمثال^(٥) والأحاجي^(٦) .

ويبدو أن جمهرة الباحثين قد عمدوا أخيراً إلى أنراء الدراسات الخاصة بهذا المجال ، أي بالتراث الشعبي اللفظي غير المكتوب ، ولا سيما ما كان منه نثراً ، ولقد ميز علماء الفولكلوريين أنواع كثيرة من التراث الشعبي اللفظي ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على تصنيف واحد لهذه الأنواع ، ولا حتى على مصطلحات لها .

وستحاول في هذا البحث أن نعرض بصورة موجزة تصنيفه الأنواع ، وتوطئة لوضع تصنيف لها في القسم الأول من هذا البحث وهي كالآتي :

أ — القصص المنثور Prose narrative :

ويشتمل هذا القصص المنثور على ثلاثة أنواع هامة هي : الاساطير ، والسيرة الشعبية ، والحكايات الشعبية .

ويعتبر القصص الشعبي على وجه العموم ، من أكثر عبور الفن اللفظي الشفاهي انتشاراً ، ولا توجد اختلافات جوهريّة بين هذه الانساق الثلاثة للفن القصصى الشعبي ، ولا سيما عند البدائيين ، على الرغم من وجود جدل

(1) Verbal art

(2) Prose narrative .

(3) Folklores lengends

(4) Mythes.

(5) Proverbs

(6) Kiddles.

عيسى عند بعض الدارسين حول أختلافها ، وفيما يلي نبذة يسيرة عن كل نوع من تلك الأنواع على حده . . .

١ — الأساطير الشعبية : ويمكن أن نعتمد على هذه الأساطير كمرجع هام عن ماضي المجتمعات القديمة ومعتقداتها حيث كانت تنو بالجهل والشك والإعتقادات الفاسدة ، وتؤلف الأساطير جزءا جوهريا من معتقداتها وطقوسها الدينية ، ومعظم هذه الأديان لا تحفل كثيرا في أساطيرها بشخصيات من هذا العالم ، بل هي تفجور شخصياتها أبنا من شخص أو أسطورة لجبارة عنيفة ، أو من الطيور والحيوانات ، وتتحدث الأساطير عن حياة الاله كما لو كانوا بشرأ لهم أصدقاؤهم وأعداؤهم وعلاقاتهم السوية والمأزومة ، وانتصاراتهم وهزائمهم وعلاقاتهم المعاشية والعائلية ، وتسلو كهم مع الناس ، كما تحرض هذه الأساطير على شرح المراسم والشعائر الجنائزية ، وتبرر توقيف المحرمات ، وقد تروى هذه الأساطير أيضا مغامرات الالهة في عوالم مجهولة ، ويظهر فيها الجان والعفاريت والارواح الشريرة . . . إلى غير ذلك .

٢ — الحكايات الشعبية : ويطلق لفظ « حكايات » على القصص الذي يتبدى فيه طابع الخيال الشعبي ، وتدور معظم هذه الحكايات حول رواية مغامرات الانسان أو الحيوان في لقاءهم مع الغيلان أو الالهة ، وتنطوى تلك الحكايات وقائع غريبة وعجيبة ، وخزعبلات ، وخرافات ، ومعضلات مضطربة ، وهي كلها من قبيل الخيال المتخادع المفضل ، ولا يدخل البعض قصص الجان في هذه الحكايات ، إذ أنهم يرون أن قصص الجان كانت تعتبر عند هذه الشعوب قصصا حقيقية وليست خيالية وهذا يرجع أيضا إلى معتقدات هؤلاء الذين يسمعون هذه الحكايات ،

وليس لآراء المتخصصين في العصر الحاضر ، وكذلك لا تخضع هذه الحكايات لمعايير الصواب والخطأ لأنها تصدر عن جماعات بدائية .

ويمكن أن تكون هذه الحكايات الشعبية ، وكذلك السير والاساطير مقبولة عند انتشارها من مجتمع إلى آخر ، بدون وجود اعتقاد جازم مقبول في المجتمع الذي يتلقى هذه الفنون الشعبية الادبية ، أى الحكاية والاسطورة والقصة الشعبية إلا أن واقعية هذه الاشكال كما تبدو في غضون التخلف ستهتز في مراحل التغير الثقافي المضطرب ، لتضعف الثقة بالنظام الداخلي أو الباطني لهذا النوع من التراث الفنى ، وحتى إذا عززت هذه الفنون الشعبية عزلاً ثقافياً فإنه ستوجه نحوها الشكوك للإطاحة بها ، لأنها أصبحت تشكل ثقافة متخلفة تعتبر عبثاً ثقيلاً على فكر الشعوب ووجدانها الحى .

٣ — السير الشعبية : أما السير الشعبية فإنها تشبه إلى حد كبير الاساطير والقصص ، فالقصص حينما يروى هذه السير يكون مؤمناً بأنها حقيقة واقعة حدثت في العصور الماضية ، وكذلك أيضاً يكون اعتقاد المستمعين ، والسير الشعبية كالسيرة الهلالية مثلاً تدور حول نقطة أو أمور دنيوية أكثر من كونها ديدية ، وتكون شخصياتها الرئيسية من البشر ، ويتمتعون أكثر بمعقولية من تلك التي تهتم بها الاساطير ، فهي تخبرنا عن الهجرات والحروب والانتصارات ، وموت الملوك والرؤساء السابقين ، وتتابع تسيط الاسر المملوكية على الناس والحكم ، وبها أيضاً حكايات محلية عن الكتوز المدفونة تحت سطح الأرض ، وكذلك عن الاشباح والموائد والقديسين كما هو الحال في ألمانيا وفي فرنسا وفي مصر .

ب — الأمثال والحكم الشعبية :

وتعد الحكم والأمثال والأقوال المأثورة من موضوعات النشر الشعبي الملقوظ ، ومنها ما يؤخذ بمنطوقه الحرفي ، ومنها ما يتخذ صورة التعبير الرمزي المجازي ، وعلى أية حال فإن الأمثال لها معنى عميق لا يمكن فهمه أو استيعابه إلا من خلال تحليل المواقف الاجتماعية التي صدرت عنها ، وهي على الرغم من أنها ليست واسعة الانتشار كالمقصد مثلًا إلا أن طباعها المحلي والقبلي الهام لا يمكن إنكاره .

ج — الألفاظ والاحتاجي :

تتخذ الألفاظ والاحتاجي طابع التركيز الشديد وفي مختلف تلميحات من الأمثال ، من حيث أنها تتطلب أجابة عن السؤال الذي تطرحه ، وتعتبر الألفاظ التي تتخذ شكل الشعر في أوربا نوعاً عالمياً ، ولا سيما ما هو مكتوب منها .

د — التلسين (لوى الكلام) والصيغ الكلامية الأخرى :

أما التلسين tongue twisters فقد لوحظ في أجزاء كثيرة من العالم ولكنه لم يكن موضع دراسة إلى الآن ، إذ أن هذا النوع من الكلام الشفاهي الشعبي ينطوي على ازدواجية في التعبير تخفي وراءها مشاعر بالسخط أو بالسخرية أو بالنبيكيت . الخ . وكذلك يدخل اللفظولوجيون تحت صيغ الكلام الشعبي الموجه ، جميع اللفظ الشعبي الخاصة بأداب الأكل والجلوس والاستقبال والمشي وغالبية الكبار والنساء . الخ . كما يدخلون كذلك ضمن هذا النوع عبارات الريق

والتعازيم ، وجميع عبارات الدعوات والتحية والمعاملة في السوق وفي الأعمال بعصفة مامة ، وعلى الرغم من أن هذه العبارات والألفاظ تظهر من خلال الدراسات اللغوية ، وفي استعراض الأنثروبولوجيين للطقوس الجنائزية ولفن الإنيكيست ، إلا أن الباحثين في التراث الشعبي قد أهملوها تماما ، وذلك لغموض بعض معانيها بحيث لا يمكن ترجمتها أن لغة غير لغتها الأصلية وكل ما تتطلبه هذه الألفاظ هو النطق بها نطقاً صحيحاً دون اعتبار لمعناها أو فهمها ، إذ أن نطقها الصحيح أمر جوهري بالنسبة للتأثير الديني والسحري والاجتماعي بدون إدراك لمعانيها ، وهذا على عكس أنواع النثر الشفاهي الأخرى ، فإن الأمر يتطلب فيها تمام الفهم وجودة التوصيل اللغوي ورقته .

هـ — التراث الشعري الشفاهي :

بعد التراث الشعري الشفاهي قسماً هاماً من أقسام التراث اللغوي الشفاهي ... ذلك لأن هذا النوع من الشعر الشعبي الذي يمثل في شعر الفنتين وفي المواويل والقطايق الشعبية ، ينتشر انتشاراً واسعاً بين الطبقات الشعبية ، وهم يسدون تحفه اهتماماً كبيراً أكثر من تعلقهم بالشعر المكتوب وقد ظهر الزجل كفن شعري شعبي يعبر عن آمال الشعب وآلامه وحياته الاجتماعية ، والاقتصادية ... الخ ، بصورة أقرب إلى وجدان الجماهير الكادحة من الشعر المكتوب ولهذا فإن هذا النوع من الإنتاج الشعري الشعبي ينبغي أن يكون موضع دراسة علمية مسعوية لمعرفة كل ما يتصل بمشاعر الشعب وحياته الواقعية .

ولقد سبقنا الباحثون الأوروبيون ، ومنهم مؤرخ الموسيقى العالمي

« Farmer » إذ وجهوا أنظار العالم إلى الأغاني والموسيقى الغزبية الشعبية ، ولا سيما تلك الأشعار التي كان يتغنى بها الشغراء الجوالون العرب على الرابية ، وقد صيغت بأسلوب شعري لتعبر عن حكايات الأبطال والقصص الشعبي المعروفين كقصبة الزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي . . . وغيرهم .

وقد ذاع هذا النوع من الأغاني في الأندلس وتولد منه فن المراثي الأندلسية ، والتي كانت تحكي قصة خروج العرب المحزنة من الأندلس ، وقد أثقلت هذه الصور إلى أوروبا فيما بعد ، فسيما عرفت بالمغنى الجوال « Minnisingers » ، « Trucpaceurs » وهؤلاء المغنون هم الصور الشعبية المدغنى على الرابية الذي يسميه الناس في الأرياف « الشاعر » سواء جاء شعره مردداً للقصص الشعبي أو جاء بدينهات تلقائياً .

أهمية التراث الشعبي وظائفه . . .

لقد رأى بعض الباحثين أن قيمة أنواعاً من هذا التراث اللغوي قد انتهت بقصد التسلية وإزهاج أوقات الفراغ ، ولكن الحقيقة أن لهذا الفن أهمية كبرى ووظائف هامة في حياة الشعوب المتخلفة نجلها فيما يلي :
١ - لقد كشف العلماء الاجتماعيون . . . بصفة خاصة علماء الاجتماع اللغوي عن أهمية دراسة المصنوع الشفوية للغة ، أو للنشر الشفاهي الذي يتعلمه المرء من خلال الخبرة التراثية لدى الشعوب الأمية .

ومن الأبحاث الهامة في هذا الميدان تجدد أبحاث لوثر كيرنج عام ١٩٧٤ ،
وهينز ١٩٧٤ في منهجه المسمى « بآثوجرافيا الاتصال » ، وهو يتلى ١٩٦٤

في مخططة اللغوى عن النثر الأفريقى «مختارات من النصوص الشفوية التراثية
مقارنة بالنثر المدون» وهو يشتمل على حكايات شعبية وأساطير وأمثال
وأحاجى أفريقية. ولورد عام ١٩٦٤ فى كلامه عن الملاحم الشفوية . وفى
بحث هيث عام ١٩٨٣ الذى ميز فيه بين الثقافة الشفوية . والثقافة المكتوبة
والعادات والتقاليد الشفوية والمدونة .

واقصد توصل هؤلاء كلهم من خلال أبحاثهم عن عمو الأمية الوظيقى
فى المجتمعات المتخلفة إلى أن ثمة عامل ارتباط بين اللغة المكتوبة التى
يتعلمها الكبار والصغار فى دروس عمو الأمية ، وبين اللغة الشفوية التى تعبر
عن التراث الشعبى هامة جدا ، لأنها هى التى تعطى المضمون الأول للغة
المعطاه فى دروس عمو الأمية ، فعظم التصورات التى تعبر عنها لغة الكتابة
فى هذه الدروس هى تصورات ظهر بعد تحليلها أنها ترتبط أوثق ارتباط
بالقدرات والمهارات المتعلقة بالتراث وفنونه ، وعلى هذا الاساس أخذ
علماء الانثروبولوجيا التربوية يتجهون إلى الاستناد من التراث فى عمو
الامية الوظيقى فى أفريقيا ، وذلك بأن بأقتباس مادة الدراسة اللغوية من
أقوال الزعماء والحكماء والمسنين فى الشعوب الافريقية ، فضلا عن
الاساطير والحكايات والأغاني والملاحم والأمثال الافريقية ، وذلك حتى
لا تتداخل المفاهيم الأوربية فى عملية عمو الأمية فيعود الفرد إلى أميته
السابقة لأنه لن يستطيع متابعة المادة المعطاه له عن طريق اللغة ، إذ تكون
مادة غريبة عن تصوراته وحياته ، لأنها أوروبية الطابع ، وهكذا وجد
العلماء فى مجال التربية أن الذين يتم عمو أميتهم لا يلبثوا أن يعودوا ثانية إلى
مصاف الاميين فلا يحدث تقدم ملحوظ فى هذه الناحية ، ومن ثم فلا يمكن

تحقيق الهدف من عو أمية الشعوب النامية ، إذ أن الهدف هو تعليم الفرد القراءة والكتابة حتى يستطيع متابعة عملية التثقيف بنفسه والمشاركة في برامج التنمية الاقتصادية والثقافية بوجه عام ، وهكذا تنضج أهمية دراسة التراث الشعبي ، لا من الوجهة التاريخية القومية بحسب ، بل من حيث أنه يعتبر المكون الحقيقي والواقعي لبنية العقلية الشعبية في المجتمعات المتخلفة (١) .

٢ - أن المدلول الاجتماعي لهذا التراث يظهر بوضوح في جميع صوره ، كما تبدو لنا سماته الجمالية ، ولا شك في أن الأمثال والحكم والأغاني إنما تعبر عن لقاء مشترك أو أرضية مشتركة بين الدراسات الذاتية والعلوم الإنسانية الأمر الذي سنتناوله بالدراسة في موضع آخر من هذا البحث .

واللغة بوصفها واسطة للتعبير لها دورها في وضع الحدود حول الاداء الفني في هذا الإنتاج التراثي ، كما نجد وسائط تعبير أخرى من جنس العبدل في النحت وفي الفنون التشكيلية وفي الموسيقى وفي الرقص ، إلا أن الكلمة ، أي مفرد اللغة الخاضع للتحديدات الصوتية والنحوية ومفردات الانفاظ هي التي يكون لها دورها الكبير في التراث المسلفوظ ، ويبقى أن نعرف أن المتخصصين في اللغة هم الذين يستطيعون أن يسهموا بحق في دراسة الاسلوب الففوي الذي يمكن تعريفه بأنه الاداة التي تفصح عن مدى

(١) راجع المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ، الصادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو للعدد ٥٨ يناير / مارس ١٩٨٥ ، مقال بعنوان « جوانب التراث الشفوي والتحريرى » بقلم شيرلي بريس هيث ..

قدرة الفنان في إنجاز عمله الفني في حدود وسائط التعبير وتوقياته ، وإذن فقد إنضجت العلاقة الوثيقة بين اللغة والإنتاج الفني اللغوي بما فيه من أبعاد إجتماعية وسلوكية وغيرها .. وقد كان هذا هو السبب في أن المدرسة البنيوية الانثروبولوجية قد قامت على تحليل البناءات اللغوية لتحديد مستوياتها ، وهي التي تشكل حجر الزاوية في قيام البناءات الاجتماعية ، إذ أن اللغة أداة للتوصيل والاتصال الاجتماعي .

٢ - أن التراث اللغوي يصلح للتعليم في المجتمعات الأمية (*) ، ومن ثم يلعب دوراً كبيراً في التربية ، إذ ينبغي أن يتعلم الإنسان في هذه المجتمعات القصص الشعبي والأساطير ، لأن الشعب يرى أنها متضمنة لمعلومات صحيحة عن حياته ، أما الحكم والأمثال فهي قواعد مركزية للسلوك ، انتهت إليهم عن طريق الأجيال الغابرة ، وهم يعتبرون أن الأمثال تنطوي على توجيهات صحيحة وأوامر صادرة عن روح الأجداد في المجتمعات البدائية ، وإذا كانت هذه هي وسيلة تربية الشباب الناضج ، فإن الاغاز والاحاجي هي وسيلة تربية الأطفال ، إذ يتعلمون عن طريقها خصائص النبات والحيوان ، وجميع مظاهر الطبيعة الأخرى ، وبعض خصائص الثقافة المادية والتركيب الاجتماعي ، وحتى القصص الشعبي ورهو قصص خيالي ، يحتل مكانة لدى الافريقيين كعنصر هام من عناصر التربية الشعبية للأطفال ، لذلك أن هذا

(*) وسنرى في الجزء التالي من البحث كيف استفاد الباحثون في مجال نحو الأمية الوفايني من الدراسات النولكلورية الخاصة بثقافة الشعوب ، ولا سيما في افريقية .

القصاص غالباً ما يتسم بالطابع الأخلاقي ، وقد لاحظ رجال التربية أهمية هذا الفن التراثي في نقل المعرفة والقيم من جيل إلى جيل آخر ، ومن ثم يصبح في نظر الأنثروبولوجيين من غير البنيويين من أهم طرق التربية في المجتمعات الأمية في مختلف أنحاء العالم .

٣ — ومن ناحية السلوك الإنساني في المجتمعات الأمية البدائية . فأننا نجد أن الفن اللفظي دوره الكبير في المساعدة على تطابق السلوك الإنساني فيها مع القيم الثقافية . إذ يستخدم للتعبير عن القبول أو الرفض الاجتماعي ، كما تستخدم بعض أشكال هذا التراث في توجيه المديح أو النقد إلى الأشخاص (الرؤساء أو نظم الحكم كما ذكرنا آنفاً) وفي التعبير عما يصادف قبولاً اجتماعياً من سلوكيات جديدة .

وكذلك فإن للفن الشعبي اللفظي دوره الخطير عند ظهور بوادر الانشقاق الاجتماعي أو الصراع داخل المجتمع ، وذلك بواسطة التعبير عن التحذير أو العجز أو الخيانة ، أو في التعبير عن النصائح والأدواء المفيدة في هذا المجال ، كما أن للأمثال مكانتها الهامة في طسبرق تهذيب الشباب . وذلك بوضعها بطريقة مركزة وذكية ، وبحيث تبين قواعد السلوك الواجبة الاتباع سواء في الناحية الاجتماعية أو الدينية . يقول أرنست مالينوفسكي Malinowski كيف أنه في جزر تروبرياندا التي تقع في المحيط الهادئ ، تشكل الاسطورة ميثاقاً للسحر والاحتفالات من الناحيتين الدينية والاجتماعية ، وكذلك فإن للأسطورة دورها الكبير في مجال كفالة الحقوق ، والديات ، وحقوق الملكية ، وخاصة في مناطق الصيد والمناطق الامية البدائية .

٥ — وكذلك فائدة التراث الشعبي اللغوي بدوره المؤثر في الناحية الاجتماعية النفسية . إذ يمنح المرء فرصة التحدث عن أنواع من السلوك تمنع الجماعة من الاتيان بها ، أو التحدث عن آماله التي يطمح إلى تحقيقها ، وبذلك يعد هذا الفن بمثابة خلاص سيكولوجي من القيود المفروضة عليه من قبل الجماعة ، يتضح هذا فيما يسمى بالنكت القذرة والتي يطلق عليها الإنجليز « نكت زوجات الأب » وقد لوحظ تناقص أهمية هذه النكت بعد الاتصال التدريجي للأفراد عن أسرهم الكبيرة ، وهالك بعض الشعوب التي تتميز بقدرتها على النقد والسخرية من السلطة الاجتماعية أو الدينية عن طريق القصص الشعبي أو الأغاني الشعبية ، وبخاصة في قبليتي أشنتي وداهومي بوسط أفريقية .

٥ — الاستمرار الثقافي : إذ يحافظ التراث الشعبي اللغوي على بقاء العادات التي ترسخت في المجتمع ، وذلك بنقلها من جيل إلى جيل من خلال دورها التربوي ، بحيث يستخدم التراث اللغوي في غرس العادات والمثل الإخلاقية في الصغار ، وفي إثابة الشباب بمدحهم عندما يتفوقون في أفعالهم مع المثل الإخلاقية ، ونقدهم أو السخرية منهم حين يتجرفون عن تلك المثل ، فيحدث عن ذلك المحافظة على هذا التراث ونقله عبر الأجيال .

٦ — كما . يستخدم هذا التراث لخدمة أغراض الاعلام السياسي ، وبخاصة عند قيام حركات الاستقلال الوطني أو الدعوة إلى الوحدة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما حدث في أفريقيا من استخدام الأساطير القديمة ، والقصص والأغاني الشعبية للدعوة إلى وحدة الجنس ، وللترويج لفكرة وحدة أفريقية ، أو الاتحاد الإقليمي كما حدث عند قبيلة النوروبا .

اد استخدمت اسطورة الخلق كآساس لقيام مجتمع. موحيد عند شعوب
غربي النيجر ، وكذلك استخدم « جوزيف كازافوبو » الأساطير لاحكام
سيطرته على اقليم كانتنجا الكونغولي في مواجهة الزعيم الاستقلالي « لومومبا »
والقبائل التي كانت تدعّمه .

كما استخدم الافريقيون أغاني المديح لتكريم الزعماء والسياسيين
الجدد ، أما أغاني الغمز واللمز والهمز ، فقد استخدموها لنقد الحكام
الستغمرين والسياسيين الفئاعين منهم ، ومن أمثلة الأغاني والانشيد التي
استخدمت لدعم كفاح الشعب الافريقي لن « تحفظ الله افريقية » الذي
أنشده الجمهور في المؤتمر الافريقي عام ١٩٥٥ م ، وكذلك في مؤتمر الدول
الافريقية الذي انعقد في أكرا عام ١٩٥٨ م ، كما قام الحزب الشيوعي في
الاتحاد السوفيتي باستخدام هذا الفن - التراث الشعبي اللامظي - في صراعه
ضد الطبقات المستغلة في الاتحاد السوفيتي وفي الصين وكوبا ، وسائر البلاد
التي ينتشر فيها النظام الاشتراكي .

وفي إيطاليا استند موسوليني ، في نظامه الفاشيستي إلى قصص
وأساطير المجد الروماني القديم لدعم حكمه بغية احياء الامبراطورية
الرومانية .

كما يمكن استخدام دراسة التراث الشعبي اللغوي في للكشف عن المواقف
السياسية للاضية ، فضلا عن إحتواء هذا للترات على مادة كبيرة من المعلومات
القيمة في مختلف المجالات ، تلك المعلومات التي يخشى عليها من الضياع
كنتيجة لامالها إزاء إنتشار القيم والمثل الجديدة ، والتي تسعدت خلال
تطور المجتمع ونموه في العصر الحالي .

دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر :

لقد كان للمستشرقين دور كبير في نطاق نشر التراث الشعبي ، مثل نشر كتاب « ألف ليلة وليلة » ونشر السير الشعبية القصصية ، كما نجد « وليام أودارد لين » ينشر كتاب « المصريين المحدثين عاداتهم وشمائلهم » وأيضا ما جمعه « جاستون ماسبيرو » عالم الآثار الفرنسي من الأغاني الشعبية في مصر العليا بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ م .

كما أهتم كل من « برسيغال دي جرانيزون » و « ولور » بدراسة اللغة العربية العامية في مصر ، وكتب « بلاكان » أستاذ الأنثروبولوجيا سنة ١٨٢٨ كتابا عن فلاحى الصعيد بين فيه عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم العامية ، وقد أهتم العلماء في مجال التاريخ القديم ، ولا سيما علماء تاريخ مصر القديمة بدراسة العادات والتقاليد الشعبية عند قدماء المصريين ، كما أهتم غيرهم بدراسة تاريخ الأسرة ، وتاريخ الزواج مثل « ويستمارك W·mark » في كتابه « مختصر تاريخ الزواج » ، وكذلك أهتم « جوتز » بالزواج في الإسلام ، وأسهمت مباحث علم الاجتماع عند « بوليه » و « دودكايم » بدراسة الأسرة ونظامها بحيث جاءت دراسات علم الاجتماع والأنثروبولوجيا في البلاد النامية عنصرا هاما كمصدر للدراسات النكلورية ، وقد طبق بعض الباحثين منهج علمنى الاجتماع والأنثروبولوجيا في دراسة التراث الشعبى « الفولكلور » في مصر والبلاد العربية (١) .

(١) منها دراسة عن الرقص الشعبى في مصر القديمة لأبرينا لاسوفا
ترجمة د . محمد جمال الدين مختار ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، راجع =

وقد تخصصت مجالات ودوريات كثيرة في دراسة الفولكلور الشعبي —
 أى التراث الشعبي — في مصر خاصة ، وفي الشعوب الشرقية بصفة عامة
 ومن أهم من كتب في التراث الشعبي من العرب نفر من الباحثين ، تناولوا
 باللهجة العامية العربية في مصر بالدراسة والتحليل ، وكذلك السير والقصص
 الشعبية ، وقد كتب « أين دانيال » مؤلفه « طيف الخيال » في القرن الثالث
 عشر باللهجة العامية ، وقد أستقرت أوضاع هذه اللهجة في القرن الرابع
 عشر الميلادي ، حيث أشار إليها ابن خلدون في مقدمته باسم « لغة
 الأمصار » (١) وقد أورد ابن خلدون بعض القصائد والأزجال والمواويل
 الأندلسية والمغربية والمصرية والتونسية ، وأتضح منها اختلاف اللهجات
 العامية القومية في هذه البلاد ، وفي أوائل القرن الخامس عشر بدأ تدوين
 أدب السير الشعبية « كسيرة سيف بن ذي يزن » و « سيرة بني هلال »
 و « سيرة عترة بن شداد » و « سيرة أبو زيد الهلالي » وفي غضون هذا
 القرن — الخامس عشر — ظهر كتاب « ابن سودون » وهو « نزهة النفوس »
 ومضحك العجوس » (٢) .

== الملاحق الخاص بالتقييم الجمالي للنحت اللامسي . وكذلك راجع
 رسالة ماجستير عن المسحبة الجمالية في فن الحلي الشعبي عند المرأة في شمال
 السودان للسيد / محمد أبو سبيب ، المحاضر بكلية الفنون الجميلة في الخرطوم
 (تحت إشرافنا) .

(١) وتختلف مع أين خلدون في إطلاقه لفظ « لغة » على ما يعرف اليوم
 « باللهجة » وذلك لأن اللغة هي الأصل الذي يندرج تحته « لهجات » جميع
 الإنايم الناطقة بتلك اللغة .

(٢) راجع : أحمد تيمور باشا ، الأمثال العامية .

وفي القرن السابع عشر مؤلف « يوسف الشرييني » كتاب « هز القحوف »
في قصيدة أبي شادوف ، وقد طبع هذا الكتاب في بولاق عام
١٨٥٧ م. ، وهو كتاب يثير الضحك والسخرية من حياة الفلاح في
ذلك القرن (١).

وفي القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة أرجال لعبد الله الشراوى المتوفى
١٧٦٥ م وطبع في بولاق عام ١٨٧٠ م وبما أن أخذت المطبعة العربية
تزيد من نشاطها حتى أخرجت لنا المزيد من الأدب الشعبي الشفاهي الذي
أخذ اللهجة العامية أسلوباً له ، وقد ترتب على ذلك ظهور الصحافة العامية
في تلك الفترة .

وحينما أنتشر التعليم بدأ هذا النوع من الكتابة - باللهجة العامية -
في الزوال ، ولكننا نرى أن الصحافة العامية قد ظلت موجودة حتى
الثلث الأول من القرن العشرين ومثالا على ذلك مجلة « المارقة » التي كانت
تصدر إبان تلك الفترة ، كما ظهرت خلال هذا القرن أيضا طبعة جديدة
من كتاب « ألف ليلة وليلة » في المطبعة الأميرية ببولاق ، وكذلك طبعة
سيدة الملك الظاهر « بيمرس » وكتاب « نعوم شفيق » في « أمثال النوام
في مصر والشام » ، ثم كتاب « يوسف هاشمي » عن الأمثال العربية
المصرية ، كما أسهم كل من الأب « أنطون الصباغاني » و « إبراهيم فارس » ،
و « أحمد الشيراوي » في إصدار مؤلفات عن الفكاهة في مصر وكذلك عن
القوازيير والحواديت والروايات الشعبية (٢).

(١) نفس المرجع .

(٢) راجع دائرة معارف الدين والأخلاق ، مقال عن الدراما العربية

للمستشرق كورت برومز ص ٢٨٧٩ .

ومما صدر من الأزجال في مصر^(١) أيضا مطبوعات تباع في الريف باللهجة العامية كواو « أدهم الشرقاوى » وقصة « خضرة الشريفة » وما جرى لها في بلاد النصارى . . ألخ . وهذا بالإضافة إلى المدائح النبوية التي أنتشرت في الريف أنتشارا كبيرا .

ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل أهتم الكتاب مؤخرا بالأمثال الشعبية فظهرت مؤلفات كثيرة في هذا المجال^(٢) ، وأهمها على الإطلاق كتاب أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية الذي صدر عام ١٩٤٩ م ، فقد ضمنه ما ينيف على ثلاثة آلاف مثل ، كما ظهر أيضا كتاب « قصصنا الشعبي » للدكتور فؤاد حسنين علي ، فضلا عن دراسة للدكتورة سهيل القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » وكذلك دراسة الدكتور عبد الحى — د يونس عن السيرة الهلالية ، هذا بالإضافة إلى مقالات عن الأدب العامى والفكاهة^(٣) في الشعر المصرى .

(١) ظهرت دواوين كثيرة للزجالين المصريين بعد ثورة ١٩١٩ وكانت تلقى شفاهايا أولا ثم سجلت فيما بعد وهى تساند الثورة المصرية ، وتتخذ أسلوب القدر السياسى للمستعمرين والحكام وللتقاييد الإجتماعية البالية وتصور أحوال الشعب (أهل البلد) تصويرا زجليا لطيفا ، وبعد يوزم التونسى وكذلك أبو بئينة من أعظم الزجالين الذين ظهروا في مصر في الفترة المعاصرة .

(٢) ستشير إليهما في القسم الثانى من البحث .

(٣) د . الصياد : الفكاهة في الشعب المصرى ، مقال في مجلة علم النفس التحليلي .

القسم الاول

دراسة حول تصنيف للآثار الشعبي
ومدى ارتباطها بالعلوم الانسانية

(١) حول تصنيف التراث الشعبي

أ - أن أى دراسة علمية منظمة للتراث الشعبي تتطلب منذ البداية وضع تصور أولى لتصنيف وحداتها وفروعها ، على أن يراعى قيام أى تصنيف على أساس معين يكون بمثابة الرابطة التى تؤلف بين وقائع هذا التصنيف ، وبدون وضع تصنيف ما فإنه سوف يفقد المصنّى قدما فى دراسة هذه الظواهر الشعبية الهامة ، والتى يمكن عن طريقها دراسة وتفسير وقائع تاريخ أى شعب من الشعوب وتبين أوضاعه الاجتماعية بالرجوع إلى تراثه الشعبى ، لا سيما إذا أردنا أن نسجل أحداث التاريخ القومى التى أسهمت بها الجزرات والقوى الشعبية .

ونحن نجد عدة محاولات لتصنيف العلوم ، سواء فى الغرب أم فى الشرق وكذلك وضعت جملة من التصنيفات للفنون الجميلة مثل تصنيف كانط وشوبنهاور ، وشارل لالو ، ولاسباكس ، وأنين سوربو . . . الخ . ولما كانت أبحاث التراث الشعبى حديثة العهد ، لهذا لم تظهر عدة تصنيفات للفنون الشعبية ، وقد أهتم بهذا الأمر الأنثروبولوجيون الذين احتضنوا كل ما يتعلق بالتراث الشعبى أو بالفنون الشعبية للشعوب والجماعات البدائية المتخلفة والمتقدمة على السواء .

ب - سنحاول فى هذا البحث وضع تصور أو فرض أولى لتصنيف يمكن أن تندرج تحته سائر أنواع التراث الشعبى لدى الشعوب عامة فى سائر بقاع الأرض .

أما أساس هذا التصنيف ، فهو وضع الأنواع الشعبية فى صورة

تبدأ بالسيط منها لينتهي إلى ما هو معقد أو مركب ، أى أن تصنيف
الفنون الشعبية سيبدأ من البسيط إلى المركب ، حيث ندرس أولاً الأنواع
الشعبية البسيطة ثم تتدرج معها إلى أن نصل إلى أكثر الأنواع تركيباً ،
وتعرف أنواع التراث الشعبي البسيطة بأنها تتخذ بعداً واحداً من حيث
بنيتها الأساسية ، وذلك مثل الموسيقى ، إذ تعتبر فناً بسيطاً إذا ظلت في
دائرة الفنون الصوتية المجردة ، أما إذا تدخل بعد جديد مع الموسيقى مثل
الحركة ، فإنه يظهر فن مركب جديد هو الرقص ، سواء كان شعبياً أم
إيقاعياً ، أم باليه ، وإذا أضفنا بعداً ثالثاً إلى الموسيقى والحركة وهو البعد
المعوتى ، ظهر فن الأوبريت ، وهو فن مركب ذو أبعاد ثلاثة .

وهكذا يظهر لنا أساس التصنيف الذى نتحدث عنه ، أى قسمته إلى
البسيط والمركب ، ونعتقد وحدات التصنيف نتيجة لتدخل أبعاد جديدة
يتحول معها البسيط إلى مركب ، ونحن نقدم وحدات هذا التصنيف
المقترحة لكي تستوعب سائر الفنون الشعبية بدون إستثناء .

(٢) « التصنيف المقترح للتراث الشعبي »

أولاً : فنون شعبية بسيطة :-

وهي فنون من الدرجة الأولى ذات بعد واحد ، ويمكن لما أن تتحول
إلى فنون مركبة من الدرجة الثانية ، إذا تدخل بعد آخر إلى البعد الأول
لها ، وهذه الفنون هي :-

الفنون اللفظية الشفاهية :

منها ما هو نثرى ، ومنها ما هو شعري

الفنون النثرية الشفاهية :

١ - اللهجات العامية .

٢ - الفن التعليمي :

وهو فن لفظي شفاهي هدفه التوجيه والتربية والتعليم الشعبي ، مثل الحكم والأمثال الشعبية ؛ وسيكون هذا الفن موضع دراسة مستوعبة وتطبيقية في القسم الثاني من هذا البحث ، إذ أنه يشكل مدرسة تعليمية قائمة بذاتها - بالنسبة للمجمعات الأمية المتخلفة التي لم تنل حظا من التعليم ، فتحل الأمثال فيها محل التثقيف العلمي والدراسة المنهجية ، ويكون لها على مثل هذه الشعوب سلطة وضغط أكبر من سلطة التعليم المنتظم على المجتمعات المتقدمة .

٣ - الفنون القصصية الشفاهية :

هي فنون قديمة قدم الإنسان ، وهي فنون صوتية لفظية وغير مكتوبة ولها عدة أنواع . . . منها القصص والحكايات الشعبية ، مثل قصة أبو زيد الهلالي ، والزنادي خليفة ، وأيوب المصري ، وسيف بن ذي يزن ، وأدهم الشرقاوي والمقامات والأساطير التي تمكّي أغانين الجان والعفاريت .

فلذا صاحبت هذا الفن موسيقى الرابة ، أو الأرغول ، أو الناي ، أو الدربوكة أو الرق ، أو السمسية ، أو السامية والأزمار البلدي والمصاحات والشخاشيخ ، أصبح فنا مركبا ، إذ يدخل بعد جديد وهو الأداء الموسيقي في ممارسته .

٤ — فنون الفطنة الشعبية اللغزية : —

مثل النكتة والالغاز والفوازير والاحاجي والتاسين كما توجد فنون جركية عقلية وغير منطوقة (راجع الفنون المركبة) .

— الفنون الشعرية الشفاهية : —

د — الشعر العامي والزجل : —

أ — الفن السماعي : —

وهو على ضربين : أ - فن السماع الصوتي الإنساني

ب - فن السماع الصوتي الموسيقي

ويتضمن النوع الأول في الغناء ، أما النوع الثاني فيتمثل في أصوات الآلات الموسيقية ، وعلى هذا النحو لا تدخل الألفاظ المنطوقة أو التسميات اللغوية أو القصص الشفاهي في دائرة هذا الفن ، إذ المقصود به العبارات المنغمة ، وما يصدر عن الموسيقى من الحائز مجازيه قد تصاحب الغناء وقد لا تصاحبه .

ويعتقد معظم الاجتماعيين أن الغناء الشعبي كان أسبق الفنون إلى الظهور ولا سيما الغناء الجماعي الذي استخدمه البدائيون في الحرب وفي السلم على السواء ، وفي بث روح التماسك بين أفراد القبيلة في مواجهة الخطر . البدهام سواء من الأعداء ، أو من الحيوانات ، أو من الطبيعة ، وكذلك في المراسم والطبوس الدينية مصاحبة للدق على الطبول والرقص . ومن أمثال هذه الفنون الغنائية الموابيل ، والموشحات ، والطقاطيق وجميع صور الغناء الجماعي ، وغناء الصبغية في الأفراح ، والانشاد الديني كمدح الرسول

الذى تنطلق به عقيدة الصبييت ، والذكر المصوفى ، وأغاني المسحراتى ، وأغاني الحج ، وأغاني العرس ، وعند جمع الماصيل ، ونداءات البداة الجمالين ، وكل أنواع الغناء التى لا تصاحبها ألحان موسيقية يؤدى بها المغنى أو الموسيقى على الآلات النحاسية أو الوترية ، أو الطبلية ، أو الرق ، إذ تلك هى الآلات الشعبية ، فإذا كانت هذه الأغاني بمصاحبة تلك الآلات الموسيقية ، أصبحت فنوناً مركبة .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الموسيقى الشعبية قد تأثرت كثيراً بالموسيقى التركية مع احتفاظها بالمقامات القديمة التى يرجع أغلبها إلى أصل فارسي أزدهر عند العرب منذ العصر العباسى الأول ، وفى الاندلس فى عصور الأزدهار .

ولا زال الشعب يطرب لسماع الموسيقى الشرقية التى تعبر عن ذبذبات حياته الواقعية . كـموسيقى سيد درويش - وزكريا أحمد ، والفصيحى ، ورياض السنهاتى ، ويتمسك الوطنيون بالموسيقى الشعبية فى كل بلد لأنها تعبر عن الروح القومية التى تاجج لهيبها فى هذه الحقبة من القرن العشرين .

٧ — « الفن الحركى » :

مثل الرقص والتخطيط والحجالة والنمطة ، على أن تكون بدون مصاحبة الموسيقى ، فإذا صاحبها آلات موسيقية أصبحت فنوناً مركبة ورسمياً صاحب الرقص غناء وموسيقى ، وكان يرمز إلى موضوع معين ، ومن ثم فإنه يصبح فناً أكثر تركيباً . . .

٨ — « الفن التشكيلي » :

وهو على نوعين « حُرقي » و « جميل » .

ولا يمكن وضع خط فاصل حاسم بين ما هو فن جميل وفن حرق شعبي ، إذ في الغالب يكتسب الفن الحرقى بطناع الجمال ، ولهذا فإننا لا نستطيع التمييز بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية بين ما هو حرقى نفعى ، وما هو فن جميل خالص .

ويرى بعض كتاب علم الجمال أن الفن التشكيلي فن مركب ، إذ أنه يشتمل على الخطوط والألوان ، أي على بعدين وليس على بعد واحد ، والحق أننا أخذنا معياراً للبساطة والتعقيد هو الفصل بين ما هو ساكن وما هو متحرك ونحن في نطاق الفن التشكيلي ، تتحول الحركة إلى سكون فلا نرى إلا صوراً ساكنة توقفت فيها الحركة في دائرة هذا الفن ، ومن أمثلة هذه الفنون الرسم على الاقنعة ، وعلى أزياء النساء ، وعلى الجدران كما تفعل الجماعات الشعبية عند الحج وإقامة الأفراح ، وكذلك طلاء معدات الحرب والوجوه والظهور بمظهر كرنفالي مزعج أو مضحك عند تهديد العدو بالحرب أو عند اشاعة المرح والسخرية بين أفراد القبيلة ، وكذلك أيضًا النقش على الخشب والأثاث ، وصناعة المينا والفسيفساء ، وكتابة الخطوط الجميلة ، وصياغة الحلى وأدوات الزينة وتزيين المخطوطات .. الخ .

٩ — « فن النحت » :

هو من الفنون البسيطة ذات الدرجة الأولى ، إذ أنه فن سكوني ، وهو غير منتشر بين الفئات الشعبية ، لا سيما في البلاد الإسلامية ، وليس هذا

يعنى أن إقامة التماثيل محرمة في الاسلام - كما زعم بعض الفقهاء - بل لأن النحت فن جميل يحتاج إلى ثقافة فنية واسعة وقد ظهر هذا الفن في تماثيل وعرائس المولد ، وهذه بدعة فاطمية لازالت قائمة في الاحياء الشعبية .

١٠ - « الفن المعماري » :

وهو فن الدرجة الأولى أيضا ، لأنه فن سكوني يتميز عند الجهات الشعبية بالميل إلى صنع التوافذ الضيقة ، واستخدام الالوان الفاتحة ، وصناعة المشريات الخشبية للنساء ، والعناية بالخطوط القرآنية ، وبناء المآذن الجميلة ، والمقرنصات ، وفن الارانييسك ، وصناعة كل ما من شأنه تسمارة المسجد لامكان أداء الصلاة فيه باستمرار .

ثانيا - فنون شعبية مركبة : - وننطوي هذه الفنون على أكثر من بعد واحد ومن ثم فهي فنون من درجته الثانية - ويمكن لمعظم الفنون البسيطة التي أشرنا إليها في القسم السابق أن تتحول إلى فنون مركبة ، إذ تتداخل فيها ابعاد أخرى غير بعدها الأول ، وأهم هذه الفنون المركبة هي :-

١ - « فنون السحر والعرافة والتنجيم » :

وقد ظلت هذه الفنون شائعة في العالم الإسلامي والعربي ، وفي مصر بصفة خاصة ، أي في عصر المماليك والعثمانيين ، وكانت هذه الفنون - فنون الشعوذة - لها سلطة شديدة على الناس نظرا لزبوع الجهل ، وغيبة الثقافة العلمية والدينية الحقة ، ومن أمثال هذه الفنون الفراسة ، والسرقي ، واستخدام طاست الطرب ، والزار ، وممارسة العرافة والتنجيم ، وعمل

النظم السحرية ، وممارسة السحر بأشكاله وأنواعه المختلفة والادعاء باستخدام
الجان في هذا الطريق ، وإيمان العامة المطلق بهذه الخرافات .

٢ - د الفنون الطيبة .

كالمعالجة بالأعشاب ، والفصم . والبني ، والحجامة واستخدام الديدان
في أمتصاص الدماء والتفكك .

٣ - د فنون التأهيل والعرف .

أ - العائلي : وهي فنون تمارس في المناسبات العائلية أثناء إقامة
الفاطحة والمخاطبة وعقد القران ، وإقامة الفرح ، وزف العروسة ليلة الدخلة
وفي المباحية ، وفي السبوع ، وفي البلاد ، وفي الختان .

ب - للحياة الاجتماعية : مثل عادات وتقاليد الاستقبال ، والمقابلة
للضيوف ولغير الضيوف ، واختلاط الصغار بالكبار ، وعدم شرب القهوة
في حضور الكبار ، وعرف ، والتقاليد الملاحظة في الاختلاط بالنساء ،
وكذلك تقاليد الأكل وغسل اليدين قبل الأكل وبعده ، وعادات وتقاليد
المنشئ والجلوس والركوب ، وتطبيق ما يسمى محدثا بهواعد الانثيكية
وأشكال الأزياء المختلفة للرجال والنساء والاطفال والجند والحكام والفقهاء
وكبار الموظفين ، والمسلمين وأهل الذمة ، والتجار والحرفيين ، والشراكة
وأهل البحرين ، وأهل الرعي . الخ .

ج - للموتى : الطقوس الجنائزية ، المراثي (التعديت) في يوم الدفن
وأثناء زيارة المقابر في الخميس الأول للدفن ، وفي خميس رجب وفي
ليلة الاربعين

٤ - « فن المناسبات الدينية » :

كلاحتفالات بالأعياد ومراسمها الشعبية ، ومواسم عاشوراء ، ورجب ،
وليلة البسف من شعبان ، ورأس السنة الطيجرية ، والمولد النبوى ،
والإسراء والمعراج ، والاحتفال بالمحمل ذهابه وعودته ، والاحتفال
بالحج ومولد الأولياء ، وفناء النيل (حيث بدأ دينياً) .

ويلاحظ أن معظم هذه الاحتفالات لم تكن موجودة في المجتمع المصرى
قبل عهد الفاطميين .

٥ - « الفنون الترفهية » :

وهى تمثل فى كل ما يدخل البهجة والسرور والفرح على البشـت
الشعبية ، وقد عرف الكثير منها فى أوساطهم مثل الارجوز والنقران ،
ومسرح العرائس ، وخيال الظل والسامر ، والشخصى الشعبى ، وأتخرج
ياسلام ، حيث تعرض لغزوم متحركة فى صندوق الدنيا الذى يحمله شخص
على ظهره ، ينادى يوقه فيتأق الأطفال للفرجة على السفرة عزيزة وعلى
شخصيات الحكايات الاسطورية من وراء ستار يرسل على ظهرهم ، وقد
أنقطع مزاوله هذه المهنة فى الريف والحضر منذ ظهور السينما والتليفزيون
ومن الفنون الترفهية المركبة لعبة الشطرنج والسيجه والغمامه والاشارة
وحركة اليد وتعبيرات الوجه (١) وهى فنون شعبية تستند الى الحركة
الموضوعة والمماراة العقلية .

(١) وهذه الاخيرة قد لا تمارس لمجرد التسلية بل لتوجيه النقد أو السخرية أو
السيخط والضيق لمن توجه اليهم وتظل فنون شعبية رغم أنه لا يقصد بها الترفيه .

تعقيب :

هذه هي صورة مقترحة لتصنيف المنون الشعبية ، نرجو أن تفتح لها الفرصة للتطبيق الواسع النطاق على التراث الشعبي للدول العربية عامة ، ودول الخليج خاصة ، على أنه يلاحظ أن زوايا هذا التصنيف لا تتطابق في معظم هذه البلاد ، ومن حيث فرص ظهورها أو اختفائها ، أي بمعنى آخر لا يمكن القول بأن هذا التراث الشعبي يتعرض كله مرة واحدة للتغيير أو يبقى كله لا يتزعزع ولا يتلاشى ، وبذلك يمكن أن يثبت أمام عوامل التعليم والتثقيف والتحضر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن مصير هذا التراث وحفظه من التآكل والتغير يرجع إلى عوامل شتى :

الاول :

انتشار التعليم وإيمان الطبقة المثقفة للانسان الشعبية القديمة : هو إيمان وصلت اليه من مستويات فكرية ومادية جديدة ، وهذه هي مضار تيارات التغريب الثقافية على روح الشعب وملاكه القومي .

الثاني :

الهجرة الجماعية لفئات تآني من خارج الوطن لتستقر في ربوعه حاملة معها حضارتها المادية والمعنوية بما فيها من قيم ومادات وتقاليد وأعراف وأنماط سلوكية قد تتصادم مع التراث الشعبي للبلاد المضيف ، وفي ذلك القضاء كل القضاء على التماسك الوطني والروح الشعبية لهذا البلد ، كما يبرز الآن في بلاد الخليج ، حيث يظهر أثر غزو العرب في القضاء على الهوية الشعبية العربية في المنطقة .

الثالث :

لقد كان من نتيجة ظرور البترول في هذه البلاد ، أن ظهرت طبقات
مصرفة في الثراء في بعض البلدان العربية : أنجمت إلى فنون الرذالية المتأجرة
لها بأموالها في العالم كله ، وبذلك أصبحت قوة صاغطة على فنون الشعب
وترثه المحلي دون أن يصاحب هذا كله صحوة فكرية قوية تحافظ على
السمات الأساسية للشعب وترثه القومي .

الرابع :

وهو أخطر ما يمكن أن يواجه من ضربات باسم الإسلام الثقافي ، إذ هو
غزو من نوع خطير جاءت الهجرة الجماعية كبلون من ألبانته ، لأن هذا الغزو
إنما يتم بالجسم وبالعقل وبالروح ، أما الغزو الثقافي فطريقه وسائل الاعلام
المختلفة المنتشرة في أرجاء المعمورة ، من صحافة وإذاعة وتلفزيون ورسائل
يحملون السم الزخاف للقضاء على هوية شعوب المنطقة ، وفصلها عن تاريخها
ومعتقداتها وإحلال المثل الأعلى الغربي في الستوك وفي الحياة محل المثالي
العربية والإسلامية الخالدة .

يجب إذن أن نتبنى كل طرق البحث الميداني المثمرة عند الاجتماعيين أو
الانثروبولوجيين ، وذلك لتسجيل كل ألوان التراث الشعبي ، ولتقوية متحف
حضاري يجمع فيه كل ألوان التراث التعليمية والسياسية والحضارية
والفكرية .. الخ على أن تظهر فيه شخصيات الأساطير والقصص الشعبي
وأن أبطال الملاحم بأزيائهم التقليدية وأدواتهم الشعبية .

أما وسائل تسجيل هذا التراث ، ومنهج تسجيله ، فإننا نجرى التحسك .

بأسلوب البحث الميداني ، وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنه يستحسن استخدام منهج الملاحظة المباشر إلى جوار المناهج الاجتماعية الأخرى التي أشرنا إليها وذلك لتسجيل كل وقائع هذا التراث الشعبي بكل ألوان التسجيل المتاحة على أن يصب هذا كله في بطاقات تعد خصيصا لتغذية الكمبيوتر بملومات عن كل وقائع التراث الشعبي ، فتكون حاضرة دائما أمامنا عند القيام بأي بحث ، أو عند الشروع في إقامة متحف للتراث الشعبي ، لدول الخليج أولغرها .

٢ - التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

لقد أثارَت الدراسات الجادة حول التراث الشعبي جدلا عميقا حول مسحة العلمية ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية .

فن ناحية كونه صادرا عن مزاج وخلق العام للشعوب ، فإنه من حيث البنية يمكن أن يدرس تحت ما يسمى بعلم مادَات الشعوب وأعرافها الأخلاقية كما نجده عند ليفي بريل وغيره من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية حيث يصبح هذا العلم علما وضعيا لدراسة العادات الأخلاقية ، وهو علم نسبي لا يهتم بالقيم الأخلاقية ، وكذلك فإن الباحثين الإنجليز يدخلون دراسة العادات والتقاليد والأعراف تحت ما يسمونه باسم « Ethike » أو « Morale » ومن البديهي أن هذين اللفظين يختلفان عن لفظي « Ethics » و « Morals » حيث تنطوي اللفظتين الأولى على مزاج وخلق وممات وشخصية ومادات الشعوب وأسايلها في الاتصال وفي المعنى وفي الاجتماع ، وغير ذلك من شؤون الحياة الاجتماعية ، أما اللفظتين التاليتين فهما تعنيان الأخلاق على مستوى الخير والشر .

أما من ناحية الشكل العام لهذا التراث فإنه بلا شك سواء أكان تنوعاً أم غير تنوع ، فهو يكتسب بمسحة جمالية ، إذ هو فن جميل يدخل تحت دراسة علم الجمال وفلسفته ، لأنه متصل بالذوق الشعبي التلقائي ، ويمكن أن تضرب مثلاً لهذا التراث في أعلى صور الجمالية المادية منها مثل الحلى وتزيين الأواني الفخارية ، والازياء المبرقشة ، واللائات المنقوش .. إلى غير ذلك وفي صورته المعنوية كالأمثال والحكم الشعبية ، وفي خورته المسموعة كالموسيقى والغناء ، فإن هذو كلها تخضع لأحكام الذوق الشعبي ومن ثم فهي موضوع لدراسة علم الجمال .

أما الانثروبولوجيون ، فانهم يعتبرونها وقائع ترتبط بالسلوك الانساني ومن ثم فهي مادة خصبة لدراسات الانثروبولوجية ، كما سنرى في تطبيقنا للمنهج البنيوي عند الانثروبولوجيين على الفن التعليمي الشعبي .

ويهتم الاجتماعيون أيضاً بدراسة التراث الشعبي ، ولا سيما ما أنصل منه بالدين وبالطوطم (كما فعل دوركايم وغيره) .

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي يرتبط بمجمل من العلوم الانسانية أو بمعنى آخر ، فإنه يأخذ بطرف من كل علم من هذه العلوم التي أشرنا إليها فبالإضافة إلى علم العادات الاخلاقية « Mcnale » نجد التراث الشعبي موضوعاً لدراسات الجمالية والاجتماعية والانثروبولوجية ، من حيث وقائع التراث المرتبطة بالانسان وسلوكه وبنشاطه الحيوي العام ، ولكتنا نرى من ناحية أخرى أن كل فرع من فروع التراث الشعبي على حدة ، إنما يرتبط بدراسة متعمقة في العلوم أو الفنون المكتوبة فمثلاً ترتبط الموسيقى الشعبية

بالدراسة الموسيقية العامة ، وترتبط القصص والامثال بدراسة الانواع
للادبية ، ويرتبط الرقص الشعبي بكل ما يتعلق بدراسة الرقص وفنونه ،
وهكذا نجد أن التراث الشعبي يرتباطه المتعددة بعدة علوم انسانية
ودراسات غير انسانية ، كما يحدث في صناعات الأثاث ، والعطرز المعمارية
والخلى وغيرها . .

لهذا كله فاننا نميز الرأى الفائل باعتبار التراث الشعبي نوعاً متفرداً من
الانواع الثقافية الشعبية الانسانية ، يأخذ من كل ميادين العلوم التي ذكرناها
بطرف ، ولكن هذه المآخذ تتناغم مع بعضها البعض لتكتسب باللون الشعبي
فتصبح لونا فريدا متميزاً هو التراث الشعبي .

القسم الثاني

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات
على الامثال العامة في مصر

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

الأمثال والتأريخ الاجتماعي للشعوب :

كانت دراسة الأمثال مقصورة على الأمثال العربية الفصحى ، والتي نجدها منها أعدادا كبيرة في كتب التراث كجميع الأمثال للبيداني .. وكانت حكمة الشعوب تتمثل في هذا الرصيد الضخم من الأمثال ، حدث هذا عند اليونان في عصر الحكماء السبع قبل ظهور الفلسفة ، وأستمر هذا التقليد في نطاق الفلسفة الفيشاغورية فيما بعد

والأمثال العامية مثلها مثل الأمثال الفصحى تعتبر مصدرا هاديا على طريق الشعوب ، فلها احترامها عند الشعوب ، وربما كانت أشد تأثيرا في حياتهم اليومية من الدساتير والقوانين المكتوبة حيث يقول كراب : « الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التي صارت ملكا لمجموعة اجتماعية معينة ، والتي صارت كذلك جزءا لا يتفصل عن سلوكها في حياتها اليومية الجارية » (١)

وإذا كانت الدراسات التاريخية للقديمة قد أهملت سائر الأنشطة الشعبية بحيث خرج لنا تاريخ الحكم والأحداث السياسية ، والمعارك الحربية فحسب ، فإن المؤرخين المعاصرين قد تلبهوا مؤخرا إلى ضرورة إضافة

(١) أحمد تيمور : الأمثال العامية (الطبعة الثالثة ١٩٧٠)

البعد الاجتماعى والتقالى إلى عملية التأريخ ، بل وإهتمام القطاع الشعبى و تراثه عاملا مؤثرا فى حياة الشعوب ...

وهكذا نجد أن العناية بالتراث الشعبى ، ولأ سيما بالأمثال وبالسير الشعبية ، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بظهور الحركات القومية ، والاتجاه إلى الإهتمام بحياة الشعوب وسلوك أفرادها ، لأن هذا هو الأساس الوطيد لتسيخ دعائم الديمقراطية التى تقوم على إحترام إرادة الفرد ، وتؤكد كفاءة حريته وإحترام مشاعره ، وقد ظهر الإهتمام بالتراث الشعبى بعد الثورة الفرنسية فى أوروبا . بل لقد بدأت هذه الحركة فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا منذ عصر التنوير ، وإزداد الإهتمام بها فى فضاء القرنين الماضيين .

وكان أول من دون الأمثال العامية المصرية « شهاب الدين الألبانى ١٧٩٠ - ١٨٥٠ » فى كتابه « المستطرف فى كل فن مستظرف » ، وقد أشار إليه العلامة « أحمد نيمور » فى كتابه « الأمثال العامة » (١) ، « نقلا عنه الكثير من الأمثال التى أوردها فى مؤلفه هذا ، وبلا شك هذا الكتاب استطراده فى النواحي الجنسية ، والتى تمثل عصر الانحطاط التركى .

وقد ظهر كذلك فى مصر والشام مؤلفون آخرون أعتمدوا بجمع الأمثال فى مصر والشام والسودان مثل ، نعم شقير ، ويوسف هارونى ، وفاتحة حسين راغب (٢) وأحمد رشدى صالح (٣) وإبراهيم أحمد شعلان (٤)

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

(٢) حديقة الأمثال العامية ١٩٣٩ م .

(٣) فنون الادب العربى فى جزئين ١٩٥٦ م .

(٤) الشعب المصرى فى أمثاله العامية ١٩٧٣ م .

والدكتورة نبيلة إبراهيم^(١).

ويعرف (آرثر تيلور) المثل بأنه : أسلوب تعليمي رائع بالطريقة التقليدية ، قد يوحى بعمل أو يصدر حكماً على وضع من الأوضاع^(٢) ، ذلك لأن المثل يعبر عن حركة الحياة اليومية البسيطة لدى الشعوب ، ويكون محصلة تجربة شعبية تاريخية ، ينطق بها فرد مجهول من الشعب (إذ الامثال لا تنسب لقائل معين) ثم يشيع بين الناس فيصبح مثلاً سائراً .

وإذا كان المثل حكمة للشعب يساير تاريخه ، فإن هذا لا يمكن أن يكون فلسفة له ، إذ أن الانتاج الفلسفي يخضع لقواعد منهجية ونظرية تقسم بطابع منطقي فريد لا يظهر في الامثال وصياغتها .

وظيفة المثل ودلالته .

والامر الذي لا شك فيه أن الامثال الشعبية لم تظهر في حياة الشعوب للاستهلاك السرفي ، بل جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعي Social control ، الذي لا يتخذ صورة آلة ضاغطة على الأفراد ، بل يأخذ طريقه إلى القبول الاجتماعي اللقائي دور شعور بالموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التي لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد ، بل تعتبر هذه هذه الامثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والذكاء .

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي .

(٢) أحمد رشدي صالح : فنون الادب العربي ج ١ .

فوظيفة المثل إذن هي النصيح والإرشاد والتوجيه ، وإلزام الأفراد دون قهر لإلتخاذ مواقف سلوكية معينة في الحياة يكون من نتيجتها تأمين النجاح والحياة الشعبية للأفراد . ولا يمكن أن ياتي هذا التأثير إستجابة من الشعب إلا إذا كان معبراً تماماً عن واقع الحياة ، وغالباً من ضمنهم بليتها . الإجماعية في حقبة زمانية معينة ، ولهذا جاءت الامثال لتكون المرآة العادفة لامرجة الشعوب ووظائفها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها ، وآثار بيئتها وأحوالها الإقتصادية والإجماعية والديلية والثقافية ، وفضائلها وقيمها .. إلخ .

ويمكن لنا أيضا أن ندرس فترات الإنضال الحضارى والانتشار الثقافى عن طريق تتبع مسار الأمثال وهجرتها من مناطق معينة إلى مناطق أخرى على أننا ينبغي أن نشير إلى بعض الملاحظات بهذا الصدد من حيث دلالة المثل :

- ١- أن الامثال مثابها في هذا كالتراس الشعبى بصفة عامة ، تختلف من عصر إلى آخر ، وهنا تظهر أهمية المنهج البنيوي Structural Method عند ستروس ، وفوكوه ، وألكان ، ومدى صلاحيته في دراسة الامثال الشعبية حيث أننا ستثبت عن طريق هذا المنهج كيف أن الامثال السائدة في حقبة زمانية معينة لا يمكن لها أن تسود في حقبة أخرى ، بمعنى أن الامثال لا تخضع لعملية تتابع التأثير التاريخي حيث أن البنيوية ترفض مقولة التسلسل والتاريخية كما سئرى (١) ، ومن ناحية أخرى فإن المثل

(١) راجع الملحق عن المنهج البنيوي .

وهو يتخذ صورة رمزية يحتاج إلى استبطان مضمونه والاستناد إلى المعنى الباطن الكامن وراء شكله اللغوي . ويمكن لنا الكشف عن « الأنا الاجتماعية أو الوجدان الاجتماعي » من خلال النفاذ إلى باطن المثل والتعرف على حركته الداخلية وعلاقته الاجتماعية الحالية .

وعلى هذا النحو سيوضح لنا أن الأمثال إنما تتخذ شكلا آخر ومضمونا جديدا في كل مرحلة تاريخية في مصر ، من العصر المملوكي إلى العصر التركي ، ثم إلى عهد الاستعمار والإقطاع ، وأخيرا عصر الانفتاح والديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

في عصور الظلم والاضطهاد تنعجه الأمثال إلى اصطنام الصبر والقدرية والاستكانة والسلبية واليأس والالتفاف حول الشعور الصوري الكاذب ، وإيمان الشعب بالخرافات ، والأساطير ، وكرامات المجاذيب ، وحكايات الأولياء ، وغلبة الجهل على أذباب الطريق ، وترثت المشايخ ، وضياع كل معاني الحرية ، واستبداد الحكم ، وشيوع العفر المدقع لدى الشعب ، واضمحلال الآداب المكتوبة واعتمادها عن ثقافة الشعب لعدم انتشار التعليم ، وتمثلت مقاومة الشعب في سلاح السخرية والنكتة والفكاهة التي عزق بها الشعب المصري خلال تاريخه الطويل .

٢ - أن الأمثال على هذا النحو - أي ما دامت تخضع لمؤثرات زمانية ترتبط بكل حقبة زمانية على حدة - فإنها لا تتخذ صورة الثبات ، بل يأتي بعضها مناقضا للبعض الآخر ، ويترد البعض منها مبطأ للعزائم ، مشيها لليأس ، ومدافعا عن القيم المنحلة ، والحصول المأبغة التي تنكر على الميراث طموحة ونظاماته المشروعة ، وقد تشيع في المجتمع روح الهزيمة ، أرواح

المنوع للحاكم العالم ، أو توحى بالتفكير الاجتماعي ، وعدم التعاون والانانية ، أو تثير الشهوة والشجاعة وتحض على الثورة .

٣ - وما يؤكد خاصية عدم الثبات التاريخي للأمثال أن الصفة التعليمية لها لا يمكن أن تكون أخلاقية أو مثالية في كل العصور ، بمعنى أن المثل كوسيلة تربوية يستمد قوته وجاذبيته من ارتباطه بالوضع الأخلاقي والثقافي والحضاري السائد لدى شعب ما ، في عصر ما ، ولهذا فإن هذا الأسلوب التربوي المثل قد لا يتفق في بعض الأحيان مع المثل التربوية السامية التي تنوغلها من تطبيق المناهج والأساليب التربوية الرشيدة ، ذلك أن الانزاه ينضج ، فيه ، فإذا كان العصر عصر تسيب وانحلال ، ولصوصية وتفكير واضعحلل فإن التربية التي تقدمها أمثال هذا العصر ستنطوى على نفس القيم الهابطة التي تشيع في هذا العصر .

هذه الملاحظة الأساسية تدفعنا إلى ضرورة التمييز بين الأمثال الحية التي تنسجم مع روح العصر ، والأمثال الانزاهية التي تتناقض مع حياة العصر وسلوك أفرادها .

وهكذا تتضح لنا أهمية المنهج البنوي وفاعليته في دراسة البيئة الأساسية للأمثال العامة : وستكشف لنا ثمرات هذا المنهج إذا استخدمنا في هذا المجال المنهج الانثروبولوجي الجديد ، وأعني به طريقة الملاحظ المشارك .

٤ - يجب أيضا أن ندخل في حسابنا دراسة الحراك الاجتماعي أو التغير الاجتماعي الذي بنجم عن الهجرة وما يصحبها من عمليات الانتشار الثقافي وكذلك عن التصنيع ، وإعادة تقسيم العمل كآثر من آثار الكشف

البترونية في البلاد العربية مثلاً، وانتشار التعليم ، وتأثير وسائل الإعلام ، والسياحة الترفيهية لأفراد المجتمعات العربية ، وأثر كل هذا على القيم والعادات والأخلاق ، وكذلك على التمسك الظاهري أو عن اقتناع بالقديم الموروث ، أو التحلل منه نهائياً ، ثم تأثير عمليات الانتشار الثقافي على أنماط السلوك على المستوى الفردي والاجتماعي .^(١)

• - وعلى الرغم من أننا لا نتخذ موقفاً حاسماً ازاء الرأي الفائل بأن الامثال تشكل شبه مدرسة تعليمية متكاملة ، نظراً لما لاحظناه من اتجاهات سلبية ولا أخلاقية وإحلالية في بعضها ، إلا أننا - من حيث الموضوع - نستطيع التأكيد على أن الامثال الشعبية تعتبر وحدة متكاملة في تعبيرها عن الحياة الاجتماعية الواقعية في عصرها وحسب ، فهي تنصب على الافراد وجرفهم وأخلاقهم وأحوالهم المعيشة ، والزواج والاسرة والاطفال ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، ومطالب الحياة اليومية والحرب والسلم ، والافعال الوجدانية ، كالحب والكراهية ، والحسد ، والحقد ، والغيرة ، وغير ذلك من ألوان القيم والفضائل والردائل ، وقنون الحكم ، وطبقات الشعب الدنيا والعليا ، وتصوير أهل الريف وأهل الحضر . الخ . وعلى هذا النحو يتعذر دراسة التراث الشعبي على أنه يمثل حقيقته معينة من حضارة شعب ما ، بحيث يعبر عن مفاهيم وقيم حقبة معينة من الزمان ، وعن باطن الذات الاجتماعية التي تقوم عليها بنية هذه الحقبة ، وتمثل في وحدتها الفريدة .

(١) راجع د محمد محجوب : البترول والسكان والتغير الاجتماعي ، دراسة أنثروبولوجية في الكويت ١٩٨٥ فصول ١٠٤ ، ١٠٥ .

وكننتجة لتطبيقنا للمنهج النبوي ، سيتغير مضمون أنماط كثيرة من التراث الشعبي ، بل قد ينظر إلى بعضها كظواهر ميتة في حقبة زمانية معينة . وهكذا نستطيع أن نفسر حياة الشعوب من خلال الجنب التي صرت بها ، بطريقة تعطي لنا بعدا واحدا ، عن كل حقبة بعضها على حدة ، وعن التراث الشعبي السائد فيها .

وسنحاول تطبيق المنهج النبوي على بعض نماذج من الفن الشعبي التعليمي وهو الامثال العامة في مصر ، وسيتضح لنا كيف أن هذه الحكمة الشعبية تخضع لعامل التغير خلال الأحقاب الزمانية المختلفة ، ويجب أن نضع في اعتبارنا أنه حتى في حالة عدم تطبيقنا للمنهج النبوي ، فأننا سنجد أن ثمة معاملا جديدا يتدخل لكي تتغير معه مقولة النيات لهذه الامثال ، وهو ما يسمى بالغزو الثقافي ، وعملية الانتشار الثقافي التي تكون سببا في التأثير على المفاهيم والثقافات الخاصة بالشعوب ، كما سبق وأن ذكرنا في موضع سابق من هذا البحث .

تطبيقات على الأمثال العامة في مصر باستخدام المنهج البنيوي

هذا وتشتمل الجداول التالية على مختارات من الأمثال العامة الشائعة (١) وهدفنا من وراء ذلك هو محاولة التدليل على صحة ما ذهبنا إليه من أحكام وقضايا فرضية في سياق عرضنا الآنف الذكر، وقد تأدى بنا استخدام المنهج البنيوي إلى اتميز بين أمثال لا تصلح لهذا العصر، لأنها متعلقة بحقية زمانية سابقة، ولهذا فهي تعد أمثالا ميتة بالنسبة لعصرنا، وهي تشكل الغالبية العظمى من الأمثال المختارة، أما الأمثال الباقية وهي محدودة العدد، فهي لا تزال سارية أي حية، ولكن في مناخ زمني جديد، والامر الذي لا شك فيه أن هذه التجربة أثبتت صحة المنهج البنيوي بعد تطبيقه في مجال التراث الشعبي.

(١) راجع: أحمد تيمور باشا (الأمثال العامة) القاهرة ١٩٧٠ .

أولاً : الامثال الغير سارية (المينة)

رقم في تيمور	امثال	التعليق
١٠٣	آخر خدمة الفز غلقة	يمثل العصر التركي
٢١	ابن الهبله يعيش اكثر	يمثل عصر الظلام
٢٨	ابو البنات مرزوق	غيبية لا عقلانية
٥٤	اتعلم الحجامه في روس اليتامي	لا أخلاقي
٥٧	اتقربى واكدي	لا أخلاقي
٧٨	احيينى النهارده وموتنى بكرم	لا يتفق مع العصر ، عدم النظر للعراقب لا يصلح اليوم
١٠٢	اردب ما هو لك ما تحضر كيله	حث على عدم التعاون والتكافل مع الغير
٨٦	تتغير دفتك وتتعب في شيله اخيظ بسلاية ولا المعامة قولى هاتى كراية	لا يفيد في الاعمال الدقيقة
١٠٣	ارشوا نشفوا	لا أخلاقي — ضد القيم
١٠٦	ارقص للقرود في دولته	لا أخلاقي — يمثل النفاق وضد عصر الحرية
١١٥	أسأل مجرب ولا تسأل طيب	لا يصلح لهذا العصر ، اذ ان العصر يتسم باحترام التخصص الدقيق .
١٢٨	اشرفوا عند البلى يعرفوا	يحض على الكذب — لا أخلاقي

رقم تيمور	المثل	التعليق
١٣	١٣٨ اصرف ما في الجيب يا بك ما في الغيب	ضد قواعد الاعتماد المعاصرة
١٤	١٤١ اصل الشر فعل الخير	لا أخلاق
١٥	١٤٢ الاعور لن تطلع السحابسدها	لا أخلاقى
١٦	١٤٣ إقاع طاقتك وفيها كله دوتان فى النهار	يحض على التراخى والكمالة ورغم تناول الاجرة لا أخلاقى
١٧	٢٠٣ اكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة	اذ المعول الاكبر على الذكاء والقدرات وليس على خيرات السنين وحدها .
٢٨	٢٠٨ اكفى القدرة على فهم البنت تطلع لأمرها	مثل حتمية وراثية تلقى كل كل ضرور الكسب والتربية وضده يخلق من ظهر العالم فأسد
٩	٢٧١ الى تطلع دقنه قبل عوارضه لا تاشيه ولا تعارضه .	مثل ميت ، لأنه يرتب قاعدة سلوكية على أمور خلقية غير ثابتة .
٢٠	٣٢ ابن الوز عوام	بمعن حتمية وراثية ، نقيضه ابن الديب ما يترباش ويخلق من ظهر العالم فأسد .
٢١	٧٨ الى تغاب به اللعب به	لا اخلاقى حيث يدل على المقامرة
٧٢	٢٩٣ الى خلق لشداق متكفل بلرزاق	غيبى وتواكل وليس توكل

رقم قيمور	المثل	التعليق
٢٣	٢١٥ التي فات مات	لا يحفل بالماضي ويعتبر مثلاً صادقاً منسجماً مع البنيوية .
٢٤	٢٢٣ التي في القلب في القلب يا كنيسته	يدل على النفاق ولا يتفق مع العصر، لزوال عصر الطوائف والتعصب
٢٥	٢٢٤ التي فينا فينا ولو حجبنا وجبنا	يدل على الحتمية الوراثية حيث أنه ضد التوبة
٢٦	٣٣٥ التي لا ضهر ما ينضربش على بطنه	قديم لأنه لا يتفق مع العظم الديمقراطية .
٢٧	٣٤٦ التي ما تقدر توافقه نافقه	لا أخلاقي - لأنه يدل على النفاق
٢٨	٢٩٠ التي ما يكون سعدة من جدوده بالطمة على خدوده	طبعي ، لا يشجع على المبادرة العالمية
٢٩	٨ على حدوده	
٢٩	٤٢٨ التي يبص لغوق توجده رقبته	طبعي لأنه يعوق الطموح
٣٠	٤٦١ التي يركب السفينة ما يسلمش من الفرق	ضد المخاطرة وركوب البحر
٣١	٥٣٢ امشى سنة ولا تخطى قته	لا يتفق مع روح المخاطرة التي يتسم بها العصر
٣٢	٥٣٥ امشى يوم ولا طلع كوم	لا أخلاقي ، لا يتفق مع روح العصر لأنه يحض على عدم المخاطرة وبذل الجهد

٢	رقم تيمور	المثل	التعليق
٣٣	٥٣٤	امشى في جنازة ولا تمشي في جوازه	لا أخلاقي يحض على عدم مساعدة الغير
٣٤	٥٦٦	ان جالم النيل طوفان خطاينك تحت رجلك	لا أخلاقي لانه يحض على الانانية والقسوة مشاعرا لآخره والبنوة
٣٥	٥٧٩	ان دخات بلد تعبد عجل حش واطعمه	يدل على التفاق وموالة الباطل لا أخلاقي
٣٦	٥٩١	ان شفت اعشى دبه وخذعشاه من عبه ما انتش ارحم من ربه	لا أخلاقي ، من تراث العصر المملوكي
٣٧	٦٠٧	ان قاتك الميرى اتمرغ في ترابه	يحض على الفرار من المخاطر بالعمل الحر والارنكان إلى وظائف الحكومة
٣٨	٦١٢	ان قاتك الوسية ابرع في رايها	يرجع إلى العصر المظلم التركي والمملوكي
٣٩	٦٤٤	ان كان لك حاجة عند كلب قوله يا سيد	لا أخلاقي يدل على التفاق ، من عهد الظلم والظلميان
٤٠	٦٥١	ان كانت الميه تروب تبسقى الفاجر تروب	حتمية ورائية ، لأنه ضد التوبة
٤١	٦٦٨	ان لقيق بختك في حجر اختك خديه واجري	لا أخلاقي لانه يدل على التفكك الاسري

م	تيمور	المثل	التعليق
٤٢	٧٠٩	إيش جمع الشاي على المغربي	قديم ، لا يتفق مع روح العصر
٤٣	٧٢١	إيش لك في الحيات يا جعوب	قديم ، ضد المسؤولية الجماعية
٤٤	٧٢٦	إيش يعمل الحسود في الرزوق	قديم ، إذا لاحسد ولا رزق بدون عمل
٤٥	٧٣٠	الباب اللي يجي لك منه الريح سده واستريح	قديم ، لا يتفق مع روح العصر يدعو إلى أن يضم الإنسان أذنيه عن المشاكل المحيطة به
٤٦	٧٣٧	بات مغلوب ولا تبات غالب	يسدل على الانهزامية ولا أخلاقية مع روح العصر
٤٧	٧٤٥	بحرسة ولا تقبل يوم	لأنه يقيم شعوب الأقاليم بطريقة معينة
٤٨	٧٥٠	بختك يا برنجيت	لأنه يستند إلى الحظ وليس إلى العمل والكفاح
٤٩	٧٨٩	بعد راسي ما طلعت شمس	يشتم منه روح الانانية والانزالية
٥٠	٧٩٦	بعد ما شاب ودوه الكتاب	قديم ضد طلب العلم متناقض مع الحديث : اطلب العلم من المهد إلى اللحد
٥١	٨٥٩	بين البايح والشاري يفتح الله	لوجود قوانين وقواعد الزامية اليوم تحدد السعر

م	تيمور	المثل	التعليق
٥٢	٨٦٣	بين حنك وانركه	لانه تحريض على ترك الحق والشؤون فيه
٥٣	٨٧٤	تجري تجري الوحوش غير وزقك ما تجش	قديم ميثاق للهمم والسعى والعمل الدائم
٥٤	٨٨٤	روح غين يازغول بين الملوك	طبي لا أخلاق
٥٥	٩٣٩	حا يتاجر في الحنة كبرت الاحزان أنا قلت أعمل سحرأتى قالوا خض رمضان	لانه يدعو إلى اليأس والتشاؤم
٥٦	٩٨٣	تجور الغز ولا عدل العرب	فهو قديم من عصر الأتراك وعنصرى لا أخلاقى
٥٧	١٠١٣	حاميها حرامها	لا أخلاقى
٥٨	١٠٨٤	حلال كلناه وحرام كلناه	لا أخلاقى وبدل على عصر الاحلال دينى
٥٩	١١٠٩	الحيلة لها ودان	يشير إلى التجسس وإلى الحزن يخوف من استبداد الحكام
٦٠	١٢١	الخباز شريك المحتسب	تدل على زيوع القصاد بين الناس سطحية
٦١	١١٣٢	خذ الكتاب من عنوانه	سطحية واتكالية مفرطة
٦٢	١١٤٥	خذوا فالكم من صفاركم	يحث المرأة على بثرة أموال زوجها مخافة الضررة
٦٣	١٢١٤	دبى ياخايه للفايه	

م	تيمور	المثل	التعليق
٦٤	١٢٤٩	الدهن في الفتاق	قديم إذا قهيد به المرأة
١٥	١٢٦٤	دبل الكلب عمره ما يتعدل	حتمية وراثية ، سلي (فطري) لأبقيـل الأكتساب عن طريق التربية .
٦٥	١٢٧٠	الراجل زى الجراز ما يحبش إلا السمينه	قديم لا يتناسب مع العمر
٦٧	١٢٣٨	الرفص ناقص	قديم لا يتناسب مع تطـور الفنون المعاصرة
٦٨	٢٤٢٥	زى دكا كين شبرا واحده مفدرله والثانيه معزولة .	قديم حيث الآن شبرا عامرة وأهله بالسكان
٦٩	١٤٠٢	زى ساعى اليهود ما يـردى خير ولا يجيب خير	قديم ويتناقى مع وجود دولة اسرائيل الآن .
٧٠	١٥٠١	زى القطط بسج ترواح	قديم ، راجع إلى عبادة القطط
٧١	١٥٣٠	زى المحتسب الغشيم ناقص ارمى زايد ارمى	قديم ، عن اصحاب السلطة الجائرين
٧٢	١٥٦١	الزيادة فى الوقف جلال	قديم ، لعدم وجود وقف الآن
٧٣	١٥٩٥	السعد ماهوش بالسطاره	قديم ، ولا يتفق مع العمل الذى يحقق الهدف

م	تيمور	المثل	التعليق
٧٤	١٦٣٨	شال الميه بالغربال	لا يثفق مع العصر
٧٥	٣٠٩٥	يا مأمته للرجال يا شابه الميه في الغربال	لا يثفق مع روح العصر
٧٦	١٦٥٩	شراية العبد ولا تربيته	لا يوجد عبيد الآن
٧٧	١٦٤٤	رجل ما هوش جلدك جزه على الشوك	لانه يمرض على الانانية والعدوان على املاك الغير
٧٨	١٧١٨	المصاحب عله	لا أخلاقى
٧٩	١٧٢٤	صباح الخير يا جارى قال انت في دارك وأنا في دارى	عدم التداخل وبدء التشكك الاجتماعى
٨٠	١٧١٦	صباح اقرود ولا صباح الاجرود	قديم ، لا أخلاقى
٨١	١٧٤٨	ضاع عقله في طوله	خلقى ، غير سار في العصر الراهن
٨٢	١٧٧٩	طاغى لما نفوت	عدم مواجهة المشاكل ، يدل على الانهماجية
٨٣	١٨٢٦	ظراط الليل ولا تسبيح السمك	قديم لا يناسب العصر ، ويقابله امشى سنه ولا تخطى قما .
٨٤	١٩٠١	عشمتى بالخلق فقت أنا ودانى	يدل على الوعد الكاذب ، لا أخلاقى
٨٥	١٩٣٣	على قد فلوسك طوح رجايك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٦	١٩٣٥	على قد لحافك مد رجليك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٧	٢٠٤٢	الفجرية ست جيرانها	لا أخلاقى
٨٨	٢١٣٥	فيها ولا اخفيها	يدل على الانانية ، لا أخلاقى

م.	تيمور	المثل	التطبيق
٨٩	٢١٨٧	قالوا للماضي يا سيدنا الحبيطة شخ عليها كلب قال تنهدم سبع وتذنبى سبع قالوا دى اللى بينا وبينك قال اقل من الماء يظهرها	قديم لا يتفق مع العصر ، وسحرية من رجال الدين عندما يفتون لمصلحتهم فقط
٩٠	٢١٩٣	قالوا يا حجاج امى تقوم القيامة قال لما أموت أنا	لانه يحض على الفرد ، مثله مثل الشئ من بعد الطوفان .
٩١	٢٢٥٢	القطمى يحبش إلا خناقه	قديم يدل على الخنوع والضعف ولا يتفق مع العصر . . .
٩٢	٢٢٨٠	قليل البخت — لاقى العظم فى الكرشه	قديم ويدل على النشاؤم ، مستند على الحظ
٩٣	٢٢٩٣	قيراط بخت ولا فدان شطارة	يستند إلى الحظ ويحضر على عدم العمل
٩٤		كل دين واشرب دين وان جه صاحب الحق خزق له عينيه	لا أخلاق ، يدعو إلى العنف وأكل المحت وأهدار حقوق الغير
٩٥	٢٤٥٠	كله عند العرت صابون	العرب تعلموا الان ويستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ
٩٦	٢٥١٦	لبس البوصة تبقى عروسة	لا يتفق مع العصر لأن الرفيعة القد هي عنوان الجمال والرشاقة
٩٧	٢٥٤٩	له فى كل خرابه عفرت	غيبى يدعو إلى الخوف وعدم الاقدام
٩٨	٢٥٦١	لولا أمك وأبوك لا قول الغزير برك	لأن التربية التركيبه القاسية لا تصلح لهذا العصر

م	تيمور	المثل	التعليق
٩٩	٢٥٩٣	ما تم الحيلة إلا على الشاطر	تشبيط الممهم وانتفاص للذكاء والمهارة
١٠٠	٢٦١٥	ما حدث يقول يا جندى عطى دقنك	الخوف من الحكام لا يتفق مع هذا العصر
١٠١	٢٧٠٣	ما يتوب المخلص إلا تقطيع هرومه	لأنه يحض على عدم التدخل لفض النزاع
١٠٢	٢٧٠٩	المتعوس متعوس ولو عاقرا على رأسه قنوين	اليأس من استمرار العمل بعد الفشل بسبب فاعلة غيبية كاذبة
١٠٣	٢٨٠٨	من خاف سلم	لأن الخوف ليس من سمات العصر
١٠٤	٢٨٣٨	من طلب الزبالة وقع في النقصان	تشبيط للمهم والطموح
١٠٥	٢٨٨٢	من رفر شئ قال الزمان هاته	حين انتصاف العصر في الادثار
١٠٦	٢٨٩٢	موت البنات ستره	لأنه ينتهي إلى هصر وأد البنات
١٠٧	٢٩٣٧	النحس مالوش إلا أنحس منه	لأنه يستند إلى سمات غيبية لا أساس لها
١٠٨	٣٠٥٧	يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينورك إلا صبتها	يحض على عدم التدخل لصلاح ذات البين بين الناس
١٠٩	٣١٠٧	يا مربي في غير ذلك يا باني في غير ملكك	لا أخلاقى بحث على عدم تربية اليتيم والفقير وغير اجتمع
١١٠	٣١٢٥	يا رب وت العبد يا يعقنه سيده	لا يوجد استرقاق الآن
١١١	٢٥٩	اللى تخرج من دارها يتقل مقدارها	لا يتفق مع روح العصر خروج المرأة للعمل
١١٢	١٧٥٦	ضرب الحاكم شرف	خنوع وخضوع للظلم وتبريره

ثانيا : الامثال العامية الحية

رقم في تيمور	المثل	التعليق
١	آخر الزمن طبعها	مثل العمل غير المنجز في كل عصر
٢	اتمسكن لما تتمكن	لا أخلاق
٣	اللي بقول ابويا وجسدي يورينا فعله	متناقض مع اللي ما يكون سعدته من جدوده بالطمع على خودده
٤	ان عملت خير ما تشاور	يناسب كل عصر
٥	ان كانت البيضة لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٦	القغه اللي لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٧	ايد واحد ما تسقفش	يحض على التعاون بين الناس
٨	دخولك في بيت اللي ما تعرفه قلة حيا	قواعد ساوكيه سليمة واجب عملها
٩	كلمه تجيبه وكلمه تودده	عدم التصميم على الفعل
١٠	كلمة الحق تقف في الزور	تناسب كل عصر
١١	لا بقوته قايت ولا طبيخ بايت	جشع (طماع شعبي)
١٢	في الوش مرايه وفي القفا سلايه	المنافق ، ويناسب كل عصر

ملحق البحث

إستخدام المنهج البنوي في دراسة الأمثال العامة في مصر

تعد البنيوية آخر الاتجاهات الفلسفية بعد أن انحصرت تيارات الفكر المعاصر في اتجاهين : اتجاه إلى الذات الشخصية وإعتبارها محور التأمل الفلسفي ، واتجاه آخر مضاد لا يعنى بغير الظاهر المحسوسة ،

فالبنيوية لا يتم « بالآنا » الوجودية ، ولا « بنحن » الاجتماعية ، بل تذهب إلى الكشف عن باطن الظواهر ، وينصب التحليل البنوي على الدراسة الحالة للموضوع مع إستبعاد تدخل الذات أو الشعور ، والكشف عن البنية المعرفية السائدة في حقبات معينة ، ولهذا فإن البنويين إستخدمون « المقال » كمجال للبحث . هذا المقال الذي يتألف من وحدات يسمونها « بالمتطوق » أى الحديث المنرد .

وبعد البناء أو البنية في نظر البنويين صورة منتظمة لمجموع من العناصر المتماثلة ، وينبغي أن تتضمن هذه البنية عنصر تماكها ، وأعني به القانون الذي يفسر تكوينها ، وهذا القانون هو النسق العقلي الذي يخفى خلف الظواهر الملاحظة ، بل يمكن الكشف عنه بطريقة إستنباطية ، ونحن نتصوره كشكل هرمي يعلوه ما يسمى عند « ليفي ستروس » بترتيب الترتيب ، أى بنية البنيويات ، ومن ثم فإن البنية هي مبدأ الظاهرة الاجتماعية ، وأداة تفسيرها في نفس الوقت ، وهي تعمل في غياب الأفراد الذين يعتبرون مملوكين لها أكثر من كونهم مالكيين لها ، فلا وجود

للإنسان أو للإنسانية كظواهر فريدة ، بل يمثل الإنسان واقعة تخضع
لحتمية وقانون « المقال » أو الوحدة الزمانية ، وهكذا تعلن البنيوية موت
الإنسان أو أقول البشر ، باعتبار مجرد ظاهرة تتجلى فيها بنية ثابتة حتمية
تساق مع الحقيقة التي ظهرت فيها كباقي الموجودات في هذه الحقيقة .

ولم ينشأ الموقف البنيوي عند (ليفي ستروس) من فراغ ، ذلك أنه جاء
كرد فعل للمنهج العلمي التجريبي ، الذي يرفض كل ما هو غير مادي ،
الأمر الذي أنقضى إلى ظهور حتمية المنهج التجريبي في صورة أرقام
إحصائية مبنية ، وشلت في الكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر الاجتماعية
فاستجدال الوصول إلى فهم حقيقي للإنسان بعد تفتت الظواهر الإنسانية
إلى جزئيات ميكروية لا تكاد تفصح عن حقيقته ، لهذا جاء المنهج
الأنثروبولوجي البنيوي لكي يلتقي مع باطن الظواهر الاجتماعية ، أو
محاورها الكيفية ، وليست البنية مثالا أفلاطونيا ، أو
هي صيغة جشطالتي . فما هي التركيبات ضرورية من نوع خاص ، وذات
طابع أسائيتي ، وهي تعمل على تجميد الوقائع الزمانية ، وتبطل التاريخية
التطورية في سبيل تثبيت البنية الأساسية للوقائع والأشياء ، هذه الأشياء
التي تخضع لمبدأ الحتمية في الطبيعة والإنسان على السواء ، وبذلك أمكن
تدخل العقل في المعرفة ، دون إقتصار على الملاحظة والتجربة وحدهما ،
لامكان الكشف عن باطن الوقائع .

ويحتل علم اللغة البنائي مكان الصدارة بالنسبة لجميع الأبحاث البنيوية
لموضوع علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى
بنائها التحتي اللاشعوري ، أو هو نسق الرموز الذي ينشأ عن حتمية

الاتصال بين معنى الدال والمدلول ، على اعتبار أن الاضواء تدل على
تصورات

لقد كان من نتيجة اهتمام النيوين بطم اللغة أن توصلوا إلى إثبات
وجود فكر لا شعوري وراء الإنساق بمعنى التردد ، لأن هذا الفكر هو
الذي يعدو وسيلة التمام للإفرد ، وهي اللغة ، وكذلك اكتشف النيوين
أن نية واقعا روحيا يشمل جميع الافراد كصديق لوحدتهم ، هذا بالإضافة
إلى أن هذا الواقع الروحي إنما يستند إلى بنية مقولة لتسق فونولوجي
ليس ثمرة لانتاج فكري لأي فرد من أفراد الجماعة .

هذا بالإضافة إلى أن بنية الموضوع أو تركيبه تكون هي البدء بتفسير
الظواهر ، ولا يمكن أن يتطابق موضوع الدراسة النيوية مع الواقع
الحسي فالتحليل النيوى إنما ينصب على الدراسة الحالة للموضوع مستقلا
عن الظروف والملايسات الحسية الخاصة به مع عدم تدخل الشعور ، بل
يكون هدف البحث هو استنباط المعقولة الذاتية الحالة في الموضوع .

ويشير (ميشيل فوكو) الفيلسوف النيوى المعاصر إلى أن النيوية
هى الضمير المتيقظ والفاق في هيكل المعرفة الحديثة ، وهى تنضج بساق
المجتمع الاربنى المعاصر ، وترد إليه في صورته الفلسفية الخاصة كجتماع
للقر والجهد والاعتراب ، وهى ليست أيديولوجية تدافع عن مصالح الطبقة
البرجوازية ، وقد قامت على أنقاض الوجودية من حيث حلت مفاهيم
(البناء) و (الدال) و (المدلول) محل (الحرية) و (الذات) والموجود
لذاته و (الشعور) . . . الخ عند الوجوديين .

وليست البنيوية كذلك فلسفة خاصة ، بل هي طريقة . أو منهج أو منطق خاص للشوايت يحاول أصحابه سد النقص في مناهج العلوم الانسانية التجريبية بادخال وسائل جديدة تكشف عن التركيب الداخلى الثابت للتوضوح بمناى عن الذات أو الشعور أو التفكر ، مع الإنكار التام للاتصال أو الاستمرار التاريخى فقد إتضح عند دعاة البنيوية (ليفى ستروس ، وميشيل فوكو ، ولا كان) أن لكل حقبة زمانية بنيتها الأساسية التي تحكمها قانونها الخاص ، بحيث تتفق منه سائر الوظائف والاعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بينية (المقال) أى المرحلة الزمانية المعينه كما ذكرنا .

ومن ثم فإن دراسته القولكلور أو التراث الشعبى بعامة - إذا أردنا أن نستخدم فيها المنهج البنيوى - يشعنى أن تخضع للمرحلة الزمانية ، وتكون لكل حقبة تاريخية ما يرتبط بها من فنون شعبيه فخرية ، وقد انضح لنا من إستعراض بعض الامثال ، وهى تعتبرنا تعليمياً شعبياً ، أن لكل منها ما يرتبط بينية حقبة زمانية سابقة ، ومن ثم فانه لا يستجيب مع مطالب العصر ويعتبر لهذا السبب ميتاً ، ومنها ما هو حى ولكنه يتخذ صبغة جديدة فى التطبيق لاختلاف البنية فى (مقال) عصرنا عما سبقها من بنيات سادت هذه الامثال وانتشرت فيها .

وقد إتضح لنا أن معظم الامثال موضوع الدراسة إذا طبقنا عليها أسلوب التحليل البنيوى ، فانا لا نلبث أن نكتشف عدم ارتباطها بينية العصر وقانون تماسك ، ولهذا تعد كما قلنا أمثالا ميتة : الامر الذى نتأكد معه صحه تطبيق المنهج البنيوى فى هذه الدراسة .

مراجع البحث .

أولا : المراجع العربية .

- (١) (أمين ، أحمد : قاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية ، ١٩٥٣ م .
- (٢) (تيمور) أحمد باشا : الامثال العامية : الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٧٠ م .
- (٣) (الجوهري) د : عليا : الفوكلور ، القاهرة .
- (٤) (الجبرتي) عبد الرحمن : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، القاهرة ١٣٢٢ هـ .
- (٥) (شعلان) إبراهيم أحمد : الشعب المصري في أمثاله العامية ، القاهرة ١٩٧٢ م .
- (٦) (صالح) أحمد رشدي : فنون الادب الشعبي جزئين ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٧) (الصياد) د : محمد محمود : الفكاهة في الشعب المصري ، مقال في مجله علم النفس التحليلي ١٩٤٦ م .
- (٨) (المنيل) فوزي : الفولكلور ما هو ؟ ١٩٦٥ .
- (٩) (فائق) حسن : حقائق الامثال العامية ١٩٤٣ م .

(١٠) (لين) إدوارد - المصريون المحدثون ، آرائهم وشخائلهم ،
ترجمه عدلى طاهر نور ، القاهرة .

(١١) د : نبيلة إبراهيم : أشكال العبيد فى الادب الشعبى القاهرة

(١٢) (هيت) شيرلى جريس : جوانب التراث الشفوى والتحريرى ،
مقال بالملحله الدولية للعلوم الاجتماعيه ، العدد ٨٦ ، يناير / مارس ١٩٨٥
(مطبوعات اليونسكو) .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- Bascom (william) Four Functions of Folklore, Pages 279-298 in Allan Dundes.
- (Editor) The study of Folklore. Englewood Cliffs, N. 9. Prentice Hall See The Journal of American Folklore P.67.
- Bascom (W.) The Forms of Folklore. Prose narratives, Journal of American Folklore. 1965 N. 78, PP. 3-20.
- Fischer of Folktales Current Anthropology 1963, N. 4, PP. 235, 295.
- Funk & Wagnalls, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legend, Marialeach, Edit New Ycrk, 1949.
- Grimm, Jakob and Grimm Wilhelm, Fairy Tales Translated and revised, London, Routledge 1948.
- Malinowski, Bronislaw, Myth in Primitive Psychology. Pages 72-124 in this book on "Magic, Science and Religion and other Essays, Free Press, Boston 1948, a Paperback edition was Published in 1954 by Doubleday.
- Thompson, Stith. 1946 The Folktale. New York : Dryden.
- Thompson, Stith Advances in Folklore Studies. PP. 587-596. In International Symposium on Anthropology, New Ycrk 1952.
- Encyclopedia Britanica, Folklore Vol. 9 PP. 519-526.
- Encyclopedia of Religion and Ethics, Folklore.
- Encyclopedia (International Encyclopedia of Social Sciences edit. by David L. Sills Vol. 5. PP. 496-500.

المراجع والفهارس

مراجع الكتاب ومصادر أولا - المراجع الأجنبية الأفرنجية

1. Alain (F). système des Beaux — Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin, (ch). Psychologie de l'art Alcan, 1929. Traité d'esthétique Colin, 1956.
3. Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant. Vrin 1927.
Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan. 1934.
4. Blekhanov; Art and social Life. Moscow.
5. Mayer (R). l'esthétique, de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique — Flammarion.
6. Bayer : L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
8. Bouglé, Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs, Paris 1922.
9. Bonquet (B). A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surréalisme. Kra, 1925.
11. Chalye (F). L'art et la Beauté, Nathan, 1929.
12. Cassou (I). Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F). The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
15. Collingwood (R. G.), The principles of art. Oxford Clarendon 1938.
16. Ile congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.
19. Delacroix (H). Les sentiments esthétiques, P. 253-315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F. 1939.
20. Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
21. Downey (J). Creative imagination London. Kegan Paul, 1929.
22. Dufrenne (M). Phénoménologie de l'expérience esthétique P.U.F. 1953, 2 Vol.
23. Feldman (V). L'esthétique française contemporaine Alcan 1936.
24. Focillon (H). La Vie des formes, Alcan, 1939.
25. Francastel (P). Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 36 serie t. II. P.U.F., 1949. p. 491.
26. Flanagan (G.A.). «How to understand Modern Arts» 1954, New York,
27. Gautier (P). Le sens de l'art. Hachette, 1907.
28. Gonsner (F). Chagall. Paris, Flammarion.
29. Guyau (M). Les problèmes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.
30. L'art au point de vue sociologique Paris, Alcan 1930.
31. Grosse (E). Les débuts de l'art. illustré, Alcan, 1902.
32. Huizinga (D). L'esthétique P.U.F.
33. Kant (E). Critique du jugement. Vrin.
34. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.
35. Lalo (ch.) L'esthétique expérimentale Contemporaine. Alcan, 1908.
36. ———, Les sentiments esthétiques. Alcan. 1910.
37. ———, Introduction à l'esthétique Colin, 1912.
38. ———, L'art et la vie sociale. Doin, 1921.
39. ———, L'art et la morale, Alcan, 1922.
40. ———, La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.

40. Lalo (ch) , L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.
41. ———, Notions d'esthétique, 1952.
42. ———, L'art et la vie (t. I, l'art près de la vie, t. II, Les
grands évasions esthétiques.
t. III, L'économie des passions) Vrin, 1946-7.
43. ———, La femme idéale, Savet, 1947.
44. ———, Esthétique du rire, Flammarion 1949.
45. ———, Notions d'esthétique, P.U.F. cinquième édition,
1960.
46. Lossier, Le rôle sociale de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.
47. Malraux, La Creation Artistique,
48. ———, (A), Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire 1948-50.
49. ———, Le Mustée, Imaginaire.
50. Marçais (G). La figura nell' art musulmana. (Rivista bimestrale
di cultura Sole Arte) Fe., 1959. No. 39, pp. 52-73. Florence. Italie.
51. Myers (B.S) Undrstanding Fine ARTS, New York 1958.
52. Mathey (F). Chagall. t. v. London, Methuen & Co. 1959.
53. Munro (th) Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Du-
frenne Dufrenne, Paris, P.U.F.F 1954.
54. Médone celle, Introd, à l'esthétique, P.U.F. 1953.
55. Necdram, (H.A.) le developement de L'esthétique sociologique en
Fsance et en Angleterre au XIX Siècle. Champion, 1926.
56. Ozenfant et geanneret, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré.)
57. Platon, Phédre, le Banquest, la République, les Lois, Grand Hip-
pias (v. Quvres complètes, trad. annotée par Leon Robin .. Bib-
liothèque de la Pléiade, Paris 1955.
58. Read (H)., Art and industry. London. Faber & Faber, 1944.
59. ———, Art and society, London, Faber & Faber, 1945.
60. ———, The meaning of art, London, Faber & Faber.
61. ———, Education through art London, Faber & Faber.

62. ———, Form and Idea. London, Faber & Faber.
63. ———, The form of Things unknown.
64. ———, The philosophy of modern art.
65. ———, Art now, London, Faber, 1960.
66. ———, Ben Nicholson. London, Methuen & Co., 1962.
67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F. depuis 1948.
68. Ribot (T). L'imagination créatrice. Paris, Alcan, 1921.
69. Riemann I (H). Elément de l'esthétique musicale Alcan, 1909.
70. Sartre (JP). L'Imaginaire, Paris.
71. Salinger (M). Monet, New York, Collins.
72. ———, (M). Velazquez New York, Collins.
73. Servien. Les Rythmes comme introd. physique à l'esthétique, Boivin, 1930.
74. Stechow (w). Bruegel, New York, Collins.
75. Souriau (P). La beauté rationnelle. Paris Alcan, 1904.
76. ———, L'esthétique de la lumière, Hachette, 1912, (illustré)
77. ——— (E). L'avenir de l'esthétique. Paris, n, 1929.
78. ———, L'instauration philosophique. Paris, Alcan, 1935.
79. ———, La Correspondance des art. Flamsainor, 1947.
80. ———, L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux de Sociologie, Ed. du Seuil. Vol. V., 1948.
81. Stern (A). Philosophie du rire et des piteurs, P.U.F., 1945.
82. Taine (H). philosophie de l'art, Paris, Hachette., 1925.
83. Weclon (G), Méant, London, Methuen & Co. 1961.
84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.
85. Wilensky, A. miniature history of European Art; Oxford, 1946.
86. Sam (Hunter) Modern French Painting New York 1956.

ثانيا - المراجع العربية

- زكريا إبراهيم^(١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر
مصطفى سويف^(٢) : « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف
١٩٥٩ في حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير
محمود البسيوني^(٣) : « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤
صفحة قطع صغيرة :
عبد العزيز عزت^(٤) : « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى
حوالى مائة صفحة . قطع كبير .
حامى المليجى^(٥) : « سيكولوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

-
- (١) دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات
الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو
وباير . وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .
(٢) وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحرّثين .
(٣) دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الإبداع من الناحية السيكلوجية .
(٤) بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة
المصطلحات الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .
(٥) دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن
الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

وتمت ترجمات عربية صدرت أخيراً لبعض المراجع الاجنبية فى علم
الجمال ، إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصاً من ناحية ترجمة
المصطلحات الفنية .

مختارات من الصور الفنية



٢٧ - د فلاحه ترفع انيساء . للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٢٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار



٢٨ - هذه الصورة - لندن من تسعينات

تقال من البرونز ارجاع در ٣٣ سم مخدوش بمحف النخ الحديث



٢٩ - رأس طفل ، رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث

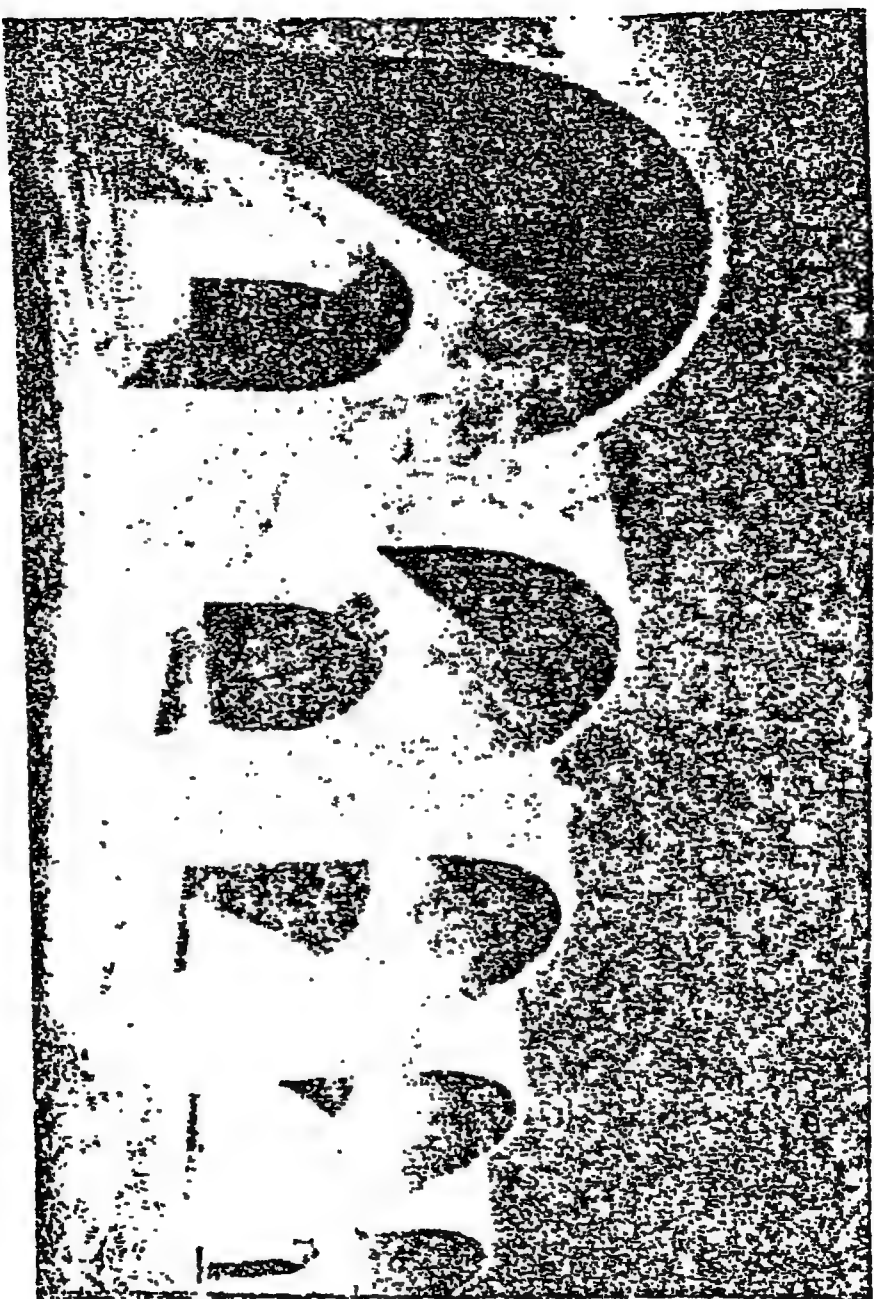
للفنان عبد القادر رزق



٣٠ - الاعتراض على الخنابل ، بلندن انور عبد المولى
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالعرض الدائم للفنون
التقليدية ببيت السناري



٣١ - « الحجلة » للفنان محمد الدين طاهر
تمثال من البصيص ارتفاع ٢٢ر٥ سم محفوظ بالمعرض الدائم لأعمال
اشعريين بقصر المناسيرلى



٣٢ - سد سروق بقرية النقرة بالاقصر - للفنان حسن فتحي



.....

٣٣ - منظر ريفي ، عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم
اتجاه مدرسة حبيب جورجى بركة الغورى للفنان يحيى محمد أبو سريخ



٣٠ - هيروشيفا ، لندن صلاح حسين من مدرسة النحت المسمى
قنات من المقيمين وصدق البحر زخا ٨٥ سم انتج عام ١٩٦٤
محفوط بدار الثقافة المدبرية ، الاسكندرية .

فهرست الاعلام

[ا]

۹۳	ابن برد (بشار)
۹۴	ابن مالك
۴۰۷	أبو تمام
۱۰۱۳۶۰۰۰، ۴۰۶۱۸۶۱۵	ارسطو
۱۱۱۴۰۷۷، ۵۰۶۲۳۶۱۸۶۸	افلاطون
۷۴۶، ۲۲۴۶۲۰۴، ۱۵۵، ۱۳۵	
۱۲۲	أفلوطين
۶۵	ألن (جرائن)
۲۹	اندريه (الأب)
۲۳۱	اندريه بريتون
۱۹۳	ارسكار وايلد
۵۰	اوغسطين (القديس)

[ب]

۶۱	بايه (ريوند)
۱۲۸	باخ
۵۰	بتارك
۹۷	بهرقن
۱۰۷	البحري

۱۹۰	برایس
۱۸۹ ، ۱۴۴ ، ۱۳۵ ، ۹۲۴ ، ۱۲۳ ، ۷۵	برجسون
۲۳۸ ، ۲۲۷ ، ۱۹۰	
۱۵۱	برنارد شو
۱۳۶	برنلیو
۲۰۹	بردون
۱۹۴	بروست
۵۰	برونو
۲۴	بسکال
۵۱	بلنسکی
۱۷۱ ، ۱۲۰	بلاک
۱۷۶	بوالو
۱۶۵	بوجلی
۱۹۳ ، ۱۳۸ ، ۱۲۱ ، ۹۷	بودلر
۱۶۳	بودران
۱۶۵	بوشر (کارل)
۱۳۴	بون (سانت)
۲۹ ، ۲۸	بومبارتن
۵۱ ، ۴۰ ، ۳۶ ، ۳۰	بیرک (آدموند)
۲۳۰ ، ۹۷	بیکاسو
۱۱۳	بیکون

[ث]

۲۰۱۶

۸۶

۵۴

۱۱۷، ۱۹۴

۵۰

۶۰، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۵۸، ۱۹۴، ۲۰۴

۲۲۹

[ج]

۶۱

۹۶

۲۴۰

۱۷۲

۱۰

۵۱، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۹۳

۲۳۰

۱۹۳

۱۹۴، ۲۰۴

[د]

۵۶، ۶۰، ۱۵۹، ۱۶۶، ۲۰۴، ۲۰۶

نارد (جریل)

نشابکوفسکی

نشر قسکی

نولستوی

نوما الا کوینی

نین

جاریت

جرفتش

جروس

جدین (نوماس هل)

جستلیان

جوتنه

جوجان

جونکور

جویو

دور کایم

۰ ۲۹ ۰ ۲۷ ۰ ۳۵	دیکارٹ
۰ ۱۵۶	دی لاکروا
۰ ۵۰	دیو قریطس
۰ ۱۹۱ ۰ ۱۹۰	دیوی (جون)
[۷]	
۰ ۱۲۲ ۰ ۵۷	رسکن
۰ ۱۶۰	رنوارڈ
۰ ۹۷ ۰ ۸۳	رودان
۰ ۲۲۹ ۰ ۱۰۷	روٹائل
۰ ۱۵۴ ۰ ۶۱	رید (هربرت)
[۷]	
۰ ۹	زوس
۰ ۱۹۴ ۰ ۱۲۱ ۰ ۱۲۰	زولا (امیل)
[۳]	
۰ ۱۹۴	سائر (جان بول)
۰ ۱۹۳ ۰ ۱۶۵ ۰ ۵۹	سینسر (هربرت)
۰ ۱۹۴	سندال
۰ ۱۴۱ ۰ ۵۰ ۰ ۱۰	سقراط
۰ ۲۳۱	سلفادور دالی
۰ ۵۹	سٹیانا (جورج)

۶۵۴۰۵۷ - ۱۸۲ - ۱۸۴ - ۲۸۶ - ۲۸۷ -

۲۳۹

۵۴

۱۶۰

۲۲۹

[ش]

۱۱۹

۲۱۱

۲۳۹ - ۵۱ - ۴۲

۱۵۶

۱۸۹ - ۱۸۷ - ۱۷۲ - ۱۷۱ - ۱۵۷ - ۴۹

۱۹۰

۲۳۰

۱۹۳ - ۵۱

[غ]

۲۴ - ۲۲

[ف]

۱۳۸

۹۱

۲۲۹ - ۱۶۱

سوریو (آئین)

سوزان لایجر

شیای (جبریل)

سبزی

سبزان

شافستری

شکسید

شلنج

شوبان

شونهور

شیریکو

شیر

الغزالی (أبو حامد)

فاجتر

فالتان فلدمان

فان جرخ

۱۳۹، ۱۳۸، ۱۲۵، ۱۲۴، ۵۹	نختر
۹۶	فرجیل
۱۶۵، ۱۶۲، ۱۶۱، ۷۸	فروید
۲۵	فکتور باش
۵۷	فکتور کوزان
۱۹۳	فلویر
۶۱	فوسیلون (هاری)
۱۵۱	فولتیر
۱۳۷، ۶۰	فوندت
۸۷	فیردی
۲۴۰، ۲۳۹، ۲۳۷، ۲۳۵	فیکور

[ک]

۱۳۶، ۱۱۲، ۱۰۲، ۵۱، ۴۰، ۲۷، ۲۵	کانت
۲۳۹، ۲۰۳، ۱۹۳، ۱۷۶، ۱۵۷	کاندسکی
۲۳۰	کاسیر
۲۲۹	کروشی
۲۲۹، ۲۲۷، ۱۹۴، ۵۸	کلود برنارد
۱۲۰	کولنجوود
۶۱	کولردج
۱۵۶	کونت (اوجست)
۲۴۰، ۲۳۷، ۷۳	

[٢٧٦]

١٨٧٠ ١٨١٠ ١٨٠٠ ١٧٤٠	لاسپاكس
١٩٤٠ ١٨٧٠ ١٧٣٠ ١٣٣٠ ١٣٤٠ ٩٠	لالو (شارل)
١٩٤٠	
١٩٣٣ ١٥٥	لامارتين
٧٠٤٥٧	لامنيه
١٨٧٠ ١٧٢٠ ٥١	ليسنج
٣٠	لوك
١٩٣٥	لوكرينس
٣٠٤٢٨	ليهنر
٢٢٢٠ ٢٠٦	لين برون
٢٢٦٠ ١٦٢٠ ٥٠	ليونارد دافنشي

[٢٧٧]

٢٣١	مارك شاجال
٢٣٥٠	ماكس ارنست
٢٣١٠ ٢٦٠	مانيه
١٠٧	المتني
٥٧	مورينو
١٥١	مولير
١٩٤٠ ٢٦	مورتي

میخائیل انجلو

۰ ۲۲۶ ۰ ۱۰۷

[ن]

نابلیون

۰ ۰ ۱۴۸

نیتشه

۰ ۱۵۶ ۰ ۳۸ ۰ ۵۹

نیرون

۰ ۰ ۱۴۸ ۰ ۵

نیوتن

۰ ۰ ۰ ۳۷

[ه]

هکشنسون

۰ ۰ ۳۰

هریبارت

۰ ۰ ۴۹ ۰ ۵

هررد

۰ ۰ ۹۱

هرزن

۰ ۰ ۵۸ ۰ ۱

هرقلیطس

۰ ۰ ۵۰

هتری مور

۰ ۰ ۹۶

هواپند

۰ ۰ ۲۳۹

هوجارت

۰ ۰ ۱ ۰ ۳۶ ۰ ۳۵ ۰ ۴۶ ۰ ۴۳۰

هوراس

۰ ۰ ۵۰

هومیروس

۰ ۰ ۴۸۴ ۰ ۱۲

هویسمان

۰ ۰ ۳۰ ۰ ۶۱

هیجل

۰ ۰ ۲۳۹ ۰ ۷۲۶ ۰ ۵۱ ۰ ۴۴ ۰ ۴۳

هیجو (فیکتور)

۰ ۰ ۱۴۵ ۰ ۳

• ۲۰۱

هیدجر

• ۲۷،۳۰

هیوم (دانیل)

[و]

• ۳۰

وولف (کریستیان)

• [ی]

• ۲۰۱

یاسپر (کارل)

• ۱۶۴، ۱۶۳

یونج (کارل)

فهرست الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
ز - ٥	مقدمة الطبعة الثامنة
٥ - ١	مقدمة عامة : الفن والحضارة
٦٤ - ٧	الفصل الأول
٧	نشأة الدراسات الجمالية
	فلسفة الجمال عند اليونان :
٨	١ - أفلاطون
١٥	٢ - أرسطو
١٩	فلسفة الجمال عند المسلمين
٢٤	فلسفة الجمال عند المسيحيين
	فلسفة الجمال في العصر الحديث :
٢٥	١ - ديكارت
٢٨	٢ - ليبنتز
٢٩	٣ - بوجارتن
٣٠	٤ - وليم هوجارت
٣٦	٥ - آدموند بيرك
٤٠	٦ - كانت
٤٢	٧ - شلنجر
٤٣	٨ - هيجل
٤٤	٩ - شوبنهاور

رقم الصفحة	الموضوع
٥٠	النظرية الماركسية في علم الجمال
٥٤	الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال
٥٧	أولاً : اتجاه نظري ميتافيزيقي
٥٨	كروثي
٥٨	رسكن
٥٨	تولستوي
٥٩	نييتشه
٥٩	سنتياغا
٥٩	ثانياً : اتجاه تجريبي
٦٠	نغز
٦٠	جرانت ألن
٦٠	فوننت
٦٠	هربرت سبنسر
٦٠	تين
٦٠	دوركاييم
٦٠	فردن لاو
٦١	اتين سوربو
٦٢	علم الجمال التطبيقي
٦٥ - ٧٩	الفصل الثاني
٦٥	معنى التقدير الجمالي

رقم الصفحة	الموضوع
٨٣	الحق والجمال
٨٧	الخير والجمال
٨٧-٩٠	الفصل الثالث
٨١	حقيقة التجربة الجمالية
٨٤	السمات الغير الجمالية
٨٨	علاقة الجمال بالشمعة
٩١-٩٨	الفصل الرابع
٩١	التجربة الجدسية ومضمونها
٩٥	وحدة الموضوعات الجمالية وخصائصها
٩٥	المادة
٩٦	العمارة (الموضوع)
٩٨	التعبير
٩٩-١٠٩	الفصل الخامس
٩٩	التذوق وتربية الذوق الجمالي
١٠٠	رأى باير
١٠٠	التوقف
١٠١	العزلة
١٠١	الاحساس
١٠١	الموقف الحدسى
١٠١	الطابع العاطفى أو الوجدانى

رقم الصفحة	الموضوع
١٠١	الداعى
١٠١	التقمص الوجدانى أو التوحد
١٠٢	تربية الذوق الجمال :
١٠٤	١ - الاسقاط أو الحذف
١٠٦	٢ - تكرار المثل أمام الموضوع
١٠٨	٣ - الطريقة المقارنة
١١١ - ١٣٩	الفصل السادس
١١١	مدارس علم الجمال ومناهجه
١١١	١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال
١١٢	٢ - الجمال الطبيعى والجمال الفنى
١١٤	أ - الموقف الموضوعى
١١٧	ب - الموقف الذاتى
١١٧	ج - الموقف الموضوعى - الذاتى
١١٨	٣ - أخلاقية الجمال
١٢٢	٤ - مناهج علم الجمال :
١٢٢	أولاً : الموقف اللامنهجى :
١٢٢	أ - النظرة العنوفية
١٢٢	رسكن
١٢٣	برجسون
١٢٣	ب - النظرة التأملية للجمال

رقم الصفحة	الموضوع
١٢٤	ثانيا : الموقف المنهجي :
١٢٤	أ - التجريبيون
١٢٤	نقحر
١٣٠	ب - المنهج الوضعي أو التحليلي
١٣٤	ج - المنهج الوصفي
١٣٥	د - المنهج الدماطبي والنقدى
١٣٦	هـ - المنهج المعيارى
١٣٩	و - المنهج التكاملى
١٥٤ - ١٤١	الفصل السابع
١٤١	الفن كيدان للتجربة الجمالية
١٤١	أولاً : المميزات الخاصة للعمل الفنى
	ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط
١٤٣	الانسانى
١٥٢	ثالثاً : علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى
١٦٤ - ١٥٥	الفصل الثامن
١٥٥	تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفنى
١٥٥	١ - نظرية الالهام والعبقرية
١٥٦	٢ - النظرية العقلية
١٥٨	٣ - النظرية الاجتماعية
١٦٠	٤ - النظرية التأثيرية أو الانطباعية

رقم الصفحة	الموضوع
١٦١	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسي
١٦٣	٦ - موقف يونج
١٦٥ - ١٦٧	الفصل التاسع
١٦٥	النشأة التاريخية للفن
١٦٥	١ - نظرية فرويد
١٦٥	٢ - نظرية هربرت سينسر
١٦٥	٣ - نظرية كارل بوشر
١٦٥	٤ - نظرية بوجلي
١٦٦	٥ - نظرية إميل دور كايم
١٦٦ - ١٦٧	الفصل العاشر
١٦٩	تصنيف الفنون الجميلة
١٦٩	الجمال والفن
١٧٠	تصنيفات الفنون الجميلة
١٧٠	تصنيف كانط
١٧١	تصنيف شوبنهاور
١٧٢	تصنيف ليسنجر
١٧٢	تصنيف توماس هل جرين
١٧٣	تصنيف شارل لالو
١٧٤	تصنيف لاسباكس
١٨٢	تصنيف سوريو

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الحادى عشر	١٨٩ - ١٩٤
الفن والواقع الحى :	١٨٩
١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة	١٨٩
يرجسون	١٨٩
شوبنهاور	١٨٩
٢ - نظريات الدائلين بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة	١٩٠
جون ديوى	١٩٠
٣ - التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة	١٩٢
نظرية شارل لالو	١٩٢
١ - الوظيفة التكنيكية للفن	١٩٢
٢ - الوظيفة الترفيهية للفن	١٩٣
٣ - الوظيفة المثالية للفن	١٩٣
٤ - الوظيفة التطهيرية للفن	١٩٣
٥ - الوظيفة التسجيلية للفن	١٩٤
الفصل الثانى عشر	١٩٥ - ١٩٩
الفن والمجتمع	١٩٥
الفصل الثالث عشر	٢٠١ - ٢١٩
علم الاجتماع الجمالى	٢٠١
١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية	٢٠١
٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية	٢٠٢

رقم الصفحة	الموضوع
٢٠٣	٣ - النزعة الفردية العقلية
٢٠٤	٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٥	٥ - النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٨	٦ - التنظيم الاجتماعي للفن
٢٠٨	أولاً : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية
٢١٥	ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية

٢٢١ - ٢٤٧

الفصل الرابع عشر (تابع) علم الاجتماع الجمالي

٢٢١	التطور الاجتماعي للفنون الجميلة
٢٢١	١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون
٢٣٥	٢ - التفسير الفلسفي للفنون وتفسيرها (فلسفة الفن)
٢٤٣	٣ - التفسير الاجتماعي لتطور الفن
٢٤٦	٤ - السلطات الجمالية في المجتمع

٢٤٩ - ٢٥٤

خاتمة

٢٥٥ - ٣٤٧

ملحقات

٢٥٧	(١) مدرسة النحت اللسي في مصر
٢٥٩	(٢) التعليم الجمالي للنحت اللسي
	(٣) دراسة حول تصنيف التراث الشعبي ومدى ارتباطه

٢٦٩ - ٣٣٨

بالعلوم الانسانية

الموضوع	رقم الصفحة .
مراجع الدراسة	٣٣٩ - ٣٤٢
مراجع الكتاب	٢٤٣ - ٢٤٩
مختارات من العبور الفنية	٣٥١ - ٣٦٨
فهرست الأعلام .	٢٦٩ - ٣٧٧
فهرست الموضوعات	٣٧٩ - ٣٨٧

تم بحمد الله